المكتبة الثقافية

٤٣٤

هوامش فى الدراما والنقد

الاخراج الفني : محمد قطب

هوامش في الدراما والنقد

دكتور إبراهيم حمادة



١٩٨٨

هامش الهوامش

هذه التعليقات ، والمقالات القصيرة فى الدراما ، والنقــد النظرى والتطبيقى ، اختيرت ــ فى حــدود المساحة المتاحة هنا ــ مما نشرته فى صحف ومجــلات واذاعات مصرية ، وغير مصرية ، لا تفسح صدرها ــ عادة ــ للدراســات أو البحوث المتخصصة المطولة • ولكنها ــ فى نفس الوقت ــ تحرص على المشاركة فى تثقيف قارئيها ، باطلاعهم على معارف شتى فى ميادين الثقافــة والفــكر • ولذلــك ، كانت تلك المقــالات القصيرة ــ عند التحرير ــ خاضعة لسلطة الحيز المكانى والزمانى الجد محدود •

ولقد آثرت اختيار بعض شـوارهـا التى لاتزال تنبض بالحياة ، وتصلح لأن تكون هوامش مفيدة لمتون الدراسات الفضفاضة التى تتاح للقارىء الذى يسعى الى النهل من موضوعات فى صميم التخصص العريض. ولاشك أن الأنهار العظيمة تدعمها الروافد التى تنبثق من جنباتها .

القاهرة ــ افسطس ١٩٨٧

ابراهيم حمـادة

مصطفى كامل كاتبا مسرحيا

من المقرر أننــا لم نتعــرف على الفــن المسرحى بمفهومه السليم الا فى حــوالى الربع الأخير من القرن المــاضى ، حيث ظهرت استهلالاته مستأنيــة الخطو ، تتحسس الوجدان المصرى فى ترفق وتختبر مدى تجاوبه وقابليته ، وحين استجاب الروح الفنى لهذه الوقــادة التى تأخرت عليه ــ فى شــكلها الدرامى الطامح الى التكامل والتى افتقدناها ردحا طويلا من الزمن ــ بدأ المسرح يفسح له طريقا بين الفنون التقليديــة ويطمر بذوره فى التربة الاجتماعية ومكوناتها النفسية والعاطفية على أمل الترعرع والنماء .

فلم يكن الأدب المسرحي معروفا لمصر العربية على النحو المعروف به لدى أوربا مثلا ، اللهم الا من محاورات شعبية بدائية الصياغة ، فطرية المحتوى الفنى، كانت تعقد لها حلقات فى الأسواق والميادين والمحافل العامة والمناسبات الخاصة ويؤديها هازلون يسمون بالمحبظين أو بالجوقة ، أو بأرباب المساخر ، أو بأسماء أخرى كانت لها دلالتها فى ذلك الحين .

وكانت هذه المقطوعات التمثيلية البدائية ضعيفة البناء المسرحي ، قصيرة الامتداد التصويرى ، تقوم على عرض حوادث جارية لشخصيات مبالغ فى خطوطها الكاريكاتيرية ، وعلى نكات مبتذلة وحركات سريعة خفيفة ، ومن الممكن أن تتمثل بعض ملامحها فى التمثيليات المعاصرة التى يعرضها السيرك على القرويين فى جمهوريتنا أو التى تؤديها بعض فرق الأفراح الشعبية فى الريف .

وعلى العموم لا يمكن نفى البدايات التمثيلية الساذجة عن فنوننا الشعبية لمجرد أنها مجهولة الملامح

لنا أو لم تخلف نصا شفاهيا ، أو مدونا يؤيد وجودها ويشفع بتأريخها ودراستها •

لقد نقلنا المسرح عن أوربا كاستجابة ضرورية لمطالب حركة البعث القومى والأدبى التى حتمت الاتصال بالنهضة الأوربية والتأثر بها ، وحين اطلع مثقفونا العارفون باللغة الفرنسية والانجليزية ــ وخاصة المنشئين منهم والأدباء ــ على الأدبيات المسرحية فى هاتين اللغتين ، أخذوا بروعة أفكارها وأساليبها ومركزها الأدبى ، واضطر بعضهم الى نقل ما وقع فى أيديهم منها وملاحقة الفرق التمثيلية الناشئة ، اما بمسرحيات مترجمة أو مقتبسة أو محقونة بموضوعات مصرية ، ولكن هيكلها العام أجنبى التكوين ، وقد يحدثون فى تلك المسرحيات المحظوظة بأذواقهم مسخا أو انقلابا همجيا أو تحويرا شائها •

وهذه المترجمات والمقتبسات والمشوهات أغرت بعض الأدباء والشعراء المصريين المشهورين عصرئذ بمحاكاتها وتقليدها ، واجتذبهم الشكل المسرحى

ليصوغوا فيه أفكارهم وقيمهم دون ما اهتمام بامكانية احداثه على المسرح وامكانية تقبل الجمهور له ، واستعان كل منهم بطريقته الخاصة فى التعبير اللغوى وادراكه المحدود فى تعيين وظيفة كل من العناصر المكونة للشكل الدرامى . فأنتج عملية مسرحية واحدة لم يتبعها بثانية الا قلة صغيرة وقد مثلت بعض هذه المحاولات بينما ظل بعضها الآخر مطمورا تحت كثافات من الظلل .

وهذه الكتابات المسرحية التى وضعت فى اواخر القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ـ بالرغم من تفوق أصحابها فى الميادين القلسية الأخرى وشهرتهم فيها ومنافساتهم الشديدة ـ تعتبر محاولات بسيطة وفجة أحس بقيمتها الحقة أصحابها أنفسهم فلم يردفوها بأتباع ولم يحاولوا المعاودة من جديد على نهج مدروس لاحساسهم بمسئولية المستوى الذى يتطلبه التأليف المسرحى ، ولأن الشكل الدرامى عند بعضهم لم يكن المنسج التقليدى المتعارف عليه والذى يمكن عن طريقه أن نظهر نباهة الكاتب الأدبية وعلو كعبه فى

الصياغة وتمكنه من ناصية البلاغة العربية وأسرارها .
فعدوا الأعمال التى انتجوها نزوة من نزوات القلم
استثيرت بالأعمال المسرحية التى كانت تتداول عصرئذ
فى المسرح أو فى المطبوع .

واذا أسقط التاريخ الأدبى التقليدى عندنا تلك
المحاولات المسرحية من تبت أعمال هؤلاء الكتاب
والمنشئين وتجاهلها ، فان على التاريخ المسرحى أن
يناقشها فى رفق ويعرض لها فى لين ، وان كانت قيمتها
الفنية والفكرية محدودة كعشرات المحاولات التى
صدرت عن كتاب مجهولين شغفوا بالأدب المسرحى
وأنتجوا فيه ثم اندثرت أعمالهم لأسباب مختلفة ، فان
شهرة أصحاب المحاولات التى بين أيدينا وتبريزهم فى
المجال الأدبى التقليدى تشفع لتقديسها من غير افراط
فى الملاينة أو تقصير فى تطبيق القيم المسرحية وأحكامها
العامة ، ولأن تلك الحصوات التى ألقيت فى الحقل
المسرحى ، مهما كانت قلة شأنها وخمول ذكرها قد أدت
دورها فى تخصيب الأرض الغفل كالحصوات الصغيرة
المجهولة التى تندك لتنصيب العمائر الضخمة فوقها .

ومن المسرحيات التى نأمل أن نعرض لها ونقدمها : جريح بيروت (حافظ ابراهيم) ـ القضاء والقدر (خليل مطران) ـ الراهب المتنكر (أمين الخولى) ـ حكم الطاعة (ابراهيم المازنى) ـ بين جبلين (محمود طاهر لاشين) ـ امرؤ القيس (محمد عبد المطلب) ـ المخدم (عثمان جلال) ـ المأساة الكبرى (شبلى شميل) ـ فتح الأندلس (مصطفى كامل) وهى المسرحية التى نستهل بها تلك التعريفات .

اقترنت الانتفاضة القومية التى تمثلت فى حركة العرابيين فى مقدماتها بتباشير فكرية تمثلت هى الأخرى فى ظواهر ثقافية تنبىء بالتجديد الناهض واذا كانت الحركة القومية قد انتكست بالاحتلال الانجليزى عام ١٨٨٢ وأصيبت المعنوية المصرية من جراء تلك الفجيعة بيأس خاذل شل مقدراتها فى المقاومة فترة تقرب من عشر سنوات كانت السياسة الاستعمارية فى أثنائها نفرض سطوتها وتعمق لأساليب الحكم المدى الطويل ، فان الحركة الفكرية اتسعت تياراتها وتحول نسوهـا

البطيء الى انفعال مطرد يتغذى فى نهم من الروافد القادمة من الغرب أو المنبعثة من الشرق على السواء . واستطاع كل تيار من هذه التيارات ــ فيما بعد ــ أن يتمايز عن غيره ويكتسب خواصه ويحدد ــ الى حد ما ــ موقفه بالنسبة للاحتلال والخديوى والشعب والدعوات المعنوية أو العشوائية ، وكان ظهور مصطفى كامل وسط هذا الركود الوطنى الذى أعقب اخفاق الثورة العرابية ايذانا بالنهضة القومية وبعثا نبويا تتجدد من رسالته العقائد الفكرية والوطنية المستخفية وغير المستخفية وبالتالى ليواكب الحركة الثقافية ويعين ملامحها ويتصارح بحقائقها ومقدراتها .

ولقد عرف مصطفى أنه زعيم الحركة الوطنية حتى لقد طغت معرفته كزعيم على معرفته كأديب ، كانت أدبيته المحرك الأول لتلك الزعامة والوسيلة الأساسية فى مجاهدة الاستعمار وتجييش العواطف ضد الاحتلال وأعوانه . وكما تحتاج المقاومة الى العنف المادى ، فانها تتطلب أيضا سلاح القلم المخلص الشريف وقدرته فى المحاجة والاقناع واثارة الشعور والهابه وتهيئته

الوسيلة الأدمية معنويا لاستخدام القوى الحربية فى النضال .

ولقد وضع مصطفى كامل قدراته البيانية والتعبيرية فى خدمة مجتمعه لا على هيئة الأجناس الأدبية وصيغها الشائعة ولكن فى اسلوب عملى تلاشت جمالياته الصرف فى محتمات الأهداف الوطنية ، ومع هذا لم يحرم من الخصائص الأدبية وفنيتها ، فكما امتازت كتاباته بالسلاسة والمعانى الواضحة والعاطفة الصادقة امتازت أيضا بالخلو من المعاظلة اللفظية والمعانى المتشنجة فى أسلوب المحسنات البديعية الذى كان شائعا بين كثره المنشئين ، وكذلك خطبه التى اشتهر بها وكان ينفذ من خلالها الى أعماق الشعور فى الجماهير يسعر مكنوناتها ويلهب حماستها فى سبيل الحياة وخدمه المجموع . والخطابة لا شك جنس من أجناس النثر الفنى خصها آرسطو بمؤلف عظيم أبان أنواعها وقواعدها وحاول أن يخضعها لضوابط أخلاقية وفنية ووسائل فى المحاجة والاقناع حتى لقد اهتدى به نقادنا العرب عند حديثهم عن الأنواع الأدبية من ناحية المنهج

والوسيلة وتأثروا بآرائه فى هذا الشأن أكثر مما تأثروا بكتاب الشعر لأن الخطابة العربية كانت احساسا ادبيا فى تكوينه ومعانيه بالنسبه للبلاغة العربية . واذا كانت الخطابة نوعا من الأنواع الأدبية التى تحتاج فى صياغتها الى عبارات واضحة المبنى دقيقة الدلالة ، موقعة توقيعا متناسقا يحرك الاخطار ويثير الانفعالات ويحادث العقل والقلب معا فان المتأمل فى خطب مصطفى كامل لا يعدم العبارة الأدبية القصيرة والسجعــة العفوية والتسلسل المنطقى والاستشهاد السليم . وأن يكون كما قال ناقدنا العربى قدامة بن جعفر فى وصف الخطيب السديد « فى جميع ألفاظه ومعانيه جاريا على سجيته . غير مستكره لطبيعته ولا متكلف ما ليس فى وسعه » (١) .

ان اتجاهات مصطفى كامل الوطنيــة التى خلقت جيلا من الأحرار والكتاب ولدت قوية من ثنايا تجاربه الأدبية . ثم غلبت عليهــا واستخدمتها لتحقيق ذاتها . فعندما كان طالبا بالمدرســة الثانوية كان شغوفا بقراءة كتب الأدب والاسلاميات وحفظ الشعر وتذوقه ودرسه

---

(١) نقد النثر صفحة ١٠٥ .

وبمطالعة الصحف والمجلات التى كانت تغلب عليها النزعة الأدبية فى التحرير وحين تبرعمت مواهبه الأدبية أخذ يقرض الشعر وينظم المقطوعات ويكتب المقالات والفصول القصار فى شتى الموضوعات الأدبية والاجتماعية ، ويراسل بها الصحف ويجالس الأدباء . كما كان يمارس الخطابة فى المجالات الأدبية الطلابية حتى انه وهو فى السادسة عشرة من عمره أسس جمعية أدبية وطنية اسماها جمعية الصليبة الأدبية بمدرسة الخديوية الثانوية (١) . كما احتك وهو فى تلك السن المبكرة بالجمعيات الأدبية الأخرى وببعض الأدباء الذين أعجب بكتاباتهم ، وكانوا يتزعمون حركة البعث الأدبى .

ولما حصل على شهادة اتمام الدراسة الثانوية كتب الى أخيه على فهمى الضابط بالسودان مدللا على نزعته الأدبية والأخلاقية :

---

(١) عبد الرحمن الرافعى « مصطفى كامل » ص ٢١ ، ١١٦ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ... الخ .

« عزمت على الانضمام الى صفوف طلاب مدرسة الحقوق لأنها مدرسة الكتابة والخطابة ومعرفة حقوق الأفراد والأمم » •

وفى سنة ١٨٩١ التحق بمدرسة الحقوق الخديوية ثم بالحقوق الفرنسيه بعد عام ولعل سنة ١٨٩٣ كانت آحسم سنواته الأدبية والوطنيــة التى خطت به نحو الحياة العمليــة خطوات ايجابية • ففى يناير من تلك السنة أقيلت وزارة مصطفى فهمى ، وقامت مظــاهرة ضخمة من طلاب المدارس العليا ، وكان مصطفى كامل على رأس طلبة كليته خطيبا لسنا وعلى أثر ذلك وضــع رسالة سماها « أعجب ما كان فى الرق عند الرومان » وسجل فى صفحاتها مظــاهر طغيان الاستعباد الرومانى وتسلطه وكأنه بتلك الرسالة الصغيرة يشير الى استبداد الانجليز المستعمرين ، وفى فبراير انشــأ أول مجــلة مدرسية فى مصر وأسماها « المدرسة » وهى (مجــلة وطنية أدبية تهذيبية علمية تصدر فى غرة كل شهر عربى) وكان يحررها بقلمه الحار ، ويستكتب لها بعض الأدباء المجيدين والكتاب الأحرار ، ولم يقصر كتاباته فى تلك

الأثناء عليها بل كان يراسـل « المؤيد » و « الأهرام » بخواطره وتعليقاته . ويصادق مشهورى الأدباء ويتلقى عنهم أفانين القول وحقائق مجريات الواقع السياسى كعبد الله النديم والشيخ على الليثى والشيخ على يوسف والشاعر اسماعيل باشا صبرى وغيرهم من الذين كانوا يعجبون بفصاحته وشجاعته الأدبية .

وفى يونيو من نفس العام سافر الى باريس ليؤدى امتحان السنة الأولى بكلية الحقوق ثم عاد الى مصر فى أغسطس . ويبدو أنه قبل سفره الى باريس شهد عروضا لفرق مسرحية مصرية او غير مصرية كانت تقدم مسرحياتها بين حين واخر وتحظى بتأييد وعطف المثقفين وبعض المسئولين . ولا يمكننا أن نحدد الفرق التمثيلية التى تردد عليها او الأدبيات المسرحية التى يمكن أن يكون قد قرأها وأعجب بها وفى أى سن كانت تلك المشاهدة او القراءة . ولكننا نذكر أن ما يمكن أن يؤثر فيه هو المسرحيات التاريخية التى ألفت فى ذلك الحين كالمعتمد بن عباد لابراهيم رمزى مثلا (١٨٩٢)

أو أعمال الفرق التى كانت تعمل كفرقة أبى خليل القبانى التى كانت تعرض رواياتها سنة ١٨٩٠ ومنها : مجنون ليلى ــ ولاده ــ عنتر .. الخ . وكلها تواليف محلية نجد قصص التاريخ العربى وبطولاته . ومن الفرق أيضا التى كانت تعمل فرقة اسكندر فرح (أبريل ١٨٩١) . ثم فرقة سليمان القرداحى الذى ألف فرقه مسرحية جديدة سنة ١٨٩٢ قدم بها عروضا درامية ناجحة على مسرح خاص بالقرب من حديقة الأزبكية . وكانت تقدم مسرحيات قومية واخرى أخلاقية سواء كانت مؤلفة أو مترجمة ومن رواياتها : فرسان العرب ــ المروءة والوفاء ــ عايدة ــ عنترة العبسى ــ اندروماك .... الخ .

ويحدثنا شكرى غانم الشاعر اللبنانى الذى تفوق فى قرض الشعر الفرنسى أنه كتب مسرحيه « عنترة » باللغة الفرنسية ومثلت فى فرنسا ومصر ولقيت نجاحا باهرا بدافع من مصطفى كامل الذى اشار عليه ــ عن اقتناع بتأثير الفن المسرحى على الجماهير ــ بوجوب عرض صور للبطولة العربية على العالم الأوربى عن طريق

المسرح . وعندما حضر المؤلف الى مصر سنة ١٩٠٦!
حياه الزعيم وأشاد بفضله الأدبى والفنى .

وفى ديسمبر سنة ١٨٩٣ طبع مصطفى كامل مسرحية « فتح الأندلس » وكأن موضوعات المحاولات المسرحية التى كان يكتبها بعض الأدباء أو التى كانت تمثلها بعض الفرق المسرحية والتى كانت تدور حول أحداث التاريخ الاسلامى العربى نبهته الى أن المسرح يمكن أن يكون وسيلة فنية للتبشير والتبصير بحقيقة الشعور الوطنى الجديد الذى يجب أن ينبثق من الرغبة الصادقة فى التحرر والنهوض على أساس من الدعوة الاسلامية المؤتنسة ببعض نتائج الفكر الأوربى .

لم ينعزل الادب والفن تماما فى تلك الفترة عن مقاومة النكبة الاستعمارية وآثارها التى منيت بها مصر ، سواء صدر ذلك عن طريق مباشر كانت السلطات المستعمرة وأعوانها تتفنن فى قمعه واقتلاع جذوره . أو عن طريق غير مباشر كان يقصر دون تعقبه ذكاء أصحاب الشأن وحيلهم ، وكل ذلك كان يصدر —

بالطبع ـ بما يتمشى مع نوعية المثالية السائدة وامكانياتها الناشئة من حيث الوعى والقدرة الادراكية . ولقد حاول بعض رواد أدبنا المسرحى أن يصوروا فى الشكل الدرامى بعض الأمجاد الاسلامية والعربية وبطولات الجهاد الوطنى لاستخلاص العبرة من مآسى التاريخ القومى ولتحفيز الهمم واثارة المشاعر الكامنة . فكتبت لهذا مسرحيات مثل بعضها ، وطبع بعضها الآخر . ومهما كان قدرها الفنى فان أثرها لاشك لن يقل كثيرا عن الكتابات الحماسية التى كان يدبجها الأدباء .

ومسرحية « فتح الأندلس » التى وضعها مصطفى كامل احتجاج أدبى صريح ضد الحكم الأجنبى . وأثر من تلك الأعمال التاريخية الكفاحية يقول فى مقدمتها القصيرة :

« عن لى أن أكتب رواية أظهر لقومى فيها دسائس الدخلاء على الأمم الذين يرتدون بردائها ، ويتخاطبون بلغتها . ويخالطونها مخالطتها لبعضها ، فيكونون كالسم فى الدسم بغية منهم فى اسقاطها من أوج مجدها الى

حضيض ذاتها . شارحا غير ذلك فضائل الأمة العربية وأخلاقها الكاملة » ... الخ .

واختيار موضوع من صفحات التاريخ الاسلامى البطولى ليس الا استجابة صادقة لشعور المؤلف الوطنى الصادر عن نفس مخلصة مؤمنة تشربت قيمها الجذرية من أحكام العقيدة الاسلامية التى كانت لها هيمنة ضخمة على النفوس وليست الا تعبيرا فنيا يتفق ودعوات الاسلاميين الكبار من أمثال الأفغانى ورشيد رضا ، وعبد العزيز جاويش . كما أن الاختيار أيضا هو صوت العاطفة الجماهيرية التى كانت تربط المصريين بالخلافة العثمانية . وكان الدافع الأساسى الى هذا الترابط هو الاحساس العميق بالخوف من التفرد والانعزال أمام الزحف العدوانى للدول الاستعمارية وعظمتها الحضاريه . وكان لابد من البحث عن مبدأ قوى تتعاضد حوله الدول العربية والاسلامية حتى تشعر مع بعضها بالاطمئنان والائتناس والمنعة . ومن ثمه نلاحظ أن الفلسفة الكلية التى ظل مصطفى كامل طوال عمره القصير يستنبعها صميم أهدافه . كانت فى جوهرها

تفسيرا للاحساس الاسلامى المتعقل الذى رأى فى تاريخه ودواله وجملة عقائده المتنسى الأساسى الموجود القومى والنفسى . لا عن هوى متعصب ممقوت . ولكن عن وازع وجدانى مفعم بحرارة الايمان وخلاصة التجربة النفسية . وهناك شواهد مادية وأدبية كثيرة جدا تدلل على مثالية الزعيم الاسلامية . من ذلك أنه أصدر فى سنة ١٩٠٥ جريدة أسبوعية باسم (العالم الاسلامى) كان ينشر فيها المقالات والأنباء التى تهم الدول الاسلامية وبخاصة تعريب ما تكتبه الصحف والمجلات الأوربية عن العالم الاسلامى . ومما كتبه بالفرنسية :

« أما الشعور الموجود حقيقة بلا نزاع عند كافة الشعوب الاسلامية فهو شعور انعطافها وحنانها لبعضها .. وانه لما كان لتأخر الشعوب الاسلامية أسباب واحدة فان نهضتهم تكون بوسائل واحدة ... »

عن هذه العاطفة الاسلامية الواعية اكتسب الأدب فى تلك الحقبة ثروة من المقالات والأشعار..والمسرحيات

أيضـــا وكان ولابد لمصطفى كامـــل مع تلك الانفعالة الملتهبة المقدسة من آن يعالج الأدب فى الشـكل المسرحى كأسلوب دعائى ــ ويضمنه صفحة مشرقـــة من تاريخ الفتوحات الاسلامية :

« وقد اخترت من الموضوعات التاريخية موضوع فتح الأندلس لأنه من اجمل الفتوحات الاسلامية التى فاز فيهـــا المسلمون فوزا مبينا وقد أحطت فى هـــذا الموضوع الحقيقة بالخيال غرضا لاظهار المقصود بكامل مظهره » .

ومسرحيـــته « فتح الأندلس » تدور فى خمســـة فصول قصار مكتوبة بالفصحى . وتترصع بمقطوعات شعرية بعضها من نظمه وبعضها الاخر من محفوظاته . وتلك المقطوعات يمـــكن أن تغنى كما كان المـــألوف حينئذ . ولقد حـــاول الزعيم الصغير أن ينشـــل فى موضوعه بطولة المحارب ووطنيته وأخلاقه العالية الى جانب خيانة المندسين فى الصفوف العربيـــة وأصـــلهم من الأجانب . كما تمثل مطمح الشاب المثالى الذى تنبىء

استعداداته عن وجود قيم شريفة قيادية يمكن أن تمارس على المستوى العام .

ففى الفصل الأول يظهر الوزير الرومى الأصل (عباد) يغازل (مريم) الفتاة الرومية التى اتت من بلادها فى صحبة رجل اسمه (نسيم) وتحاول هذه الفتاة الحسناء أن تغرى هذا الوزير بالسعى لدى الأمير (موسى بن نصير) ليقنعه بالعدول عن فتح بلاد الأندلس . وهى فى محاولتها تلك تذكره بمجد الروم المهدد بقوة العرب وأطماعهم التوسعية . ولما لم يستجب لها (عباد) أول الأمر تتركه غضبى مهددة اياه بلعنة الوطن وغضب الآباء . ثم ينفرد بنفسه ويأخذ فى ترديد كلماتها حتى يدخل عليه (نسيم) ويكلمه ويقنعه بوجوب تحقيق رغبة الروم أهله وعشيرته فتتغلب عاطفته ويصمم على مقابلة الأمير واثنائه عن الحرب . وتتم تلك المؤامرة بينما أحد العرب واسمه (عارف) يتجسس على (عباد) وصحبه .

ويقع الفصل الثانى فى مخيم الأمير (موسى بن

نصير) ووزيره الأول (عباد) يشككه فى قيمة الفتح مع احتمال الهزيمة ووزيره الثانى (حبيب) يشجعه على الغزو واجدا فيه فرصـــة لاعلاء كلمـــة الله . فيستجيب الأمير لرأى حبيب ويستدعى القائد (طارق بن زياد) ورؤساء جنده . وبعد تبادل وجهات النظر على ضـــوء الحـــالة فى الأندلس وتبادل النصـــائح ينشـــد الجنود ورؤساء الفرق نشيدهم .

وفى الفصـــل الثالث يفكر (عباد) فى مكيـــده يستطيع بها ارجاع الجيش . وتتلخص هذه المكيدة — التى رواها عباد وفرحت بها مريم — فى ان يحمـــل جندى من البربر الى الأمير موسى رسالة مزيفة على لسان القائد محمود . يخبره فيها أن طارقا قد مات ، وحينئذ يشير عباد على الأمير بضرورة ارجاع الجنود لأن حالتهم المعنوية بعد موت طارق منهارة فلا تسمح باستئناف القتال . وبعد ذلك يقتل الجنـــدى المكلف بحمل الرسالة حتى لا يشى بشىء .

وفى الفصل الرابع يحضر الجندى المكلف بالرسالة

الرسالة . ولما يطالع الأمير خبر موت طارق يغتم غما شديدا ويشير عليه فى تلك اللحظة عباد بوجوب ارجاع الجيش تحاشيا الهزيمة الا ان حبيبا الوزير العربى لا يرى هذا الرأى ويصمم موسى بن نصير على الذهاب بنفسه الى مكان المعركة وخوض غمارها .

وعندما يستعد لذلك يحضر جندى من قبل طارق برسالة تتضمن خبر انتصار المسلمين وقتل (الذريق) . فيبهت الجميع لهذا التناقض . وهنا تعلو وجه عباد صفرة الكذب والخوف وينكشف أمره . فيعلن الأمير الذهاب الى الأندلس ومعهم عباد مكبلا بالسلاسل .

وفى الفصل الأخير يجتمع موسى وطارق فى مخيم بالأندلس . ويأتى عارف الذى كان يتجسس على عباد ومؤامرته ويقرأ على جميع الحضور تقريرا ضمنه حيلة عباد لخيانة الدولة ثم يساق الثلاثة : عباد . ونسيم ومريم فى الأصفاد الى السجن وتختم الرواية بالقاء نشيد يمجد الحق والبطولة .

هذا هو ملخص المسرحية التى ألفها مصطفى كامل

ذو التسعة عشر ربيعا ، وتعتبر فى جملتها خطبة من خطبه الحماسية حيث تلتهب العواطف ، وتندفع المعانى مباشرة دون تخفية فى تحليلات الشخصيات المتحاورة ، فهو ينفذ الى القيم القومية والدينية المستهدفة فى صراحة واعلان ويلتمس فى حوارياته جوهر الدعوة الاسلامية ومثالية الكفاح ، وما يمكن أن يحققه الصف العربى المسلم اذا آثر العقيدة وأعلاها على الهوى النفسى .

« ما أحسن الانتقام من اللئام ، لا سيما اذا كان فى خدمة الاسلام ؛ الانتقام لا يقوم به الا كل قادر عزيز ولا يحجم عنه الا كل عاجز ضعيف » .

كما يغمز فى صراحة متحمسة الدخلاء الذين يحاولون أن يفكروا دون جدوى بعواطف أصحاب الأمة وأربابها :

« ان الدخلاء فى البلاد يضرون أكثر من ضرر أشد الأعداء قوة وأكثر الخصوم نفوذا وسطوة وهو أن الوزير عبادا ليس بعربي الأصل بل انه دخيل علي

المسلسين قد تربى بينهم لا ليخدمهم بصدق بل ليكون دسيسة لقومه عند الحاجة .. »

واذا كانت المسرحيـــة خالية من تحليل المواقف وتصوير النمو الدرامى للشخصيات وأبعادها ، وتحديد سلوكاتها على أساس الاختـــلاف فى الطبيعة والمزاج . واذا كانت المسرحية ضعيفة أيضا فى كثير من جوانبها البانيـــة ومؤلفها يحشـــد أفكاره الخاصـــة فى منطوق الشخصيات حشدا لا يتفق كثيرا مع طبيعتها التى يجب أن تتمايز بخصائص خاصة بها . فان المسرحيـــة عامة لا تخلو من عناصر أساسية فى التكوين المسرحى من المسكن أن تكون أصولا أولية لعمل مسرحى كبير . فموضـــوعها لاشك يتفق مع روح الحـــركة البعثيـــة ومبادئها وحوادثها تشاكل التاريخ ، وتواقع الحيـــاة الانسانية الكائنة والمسكنة فى جملة من التفصيلات يمكن أن تصـــنع قصـــة مسرحية محبوكة . ومع هـــذا فان المسرحية بكل مؤسساتها الحوارية والبنائية والهدفيـــة لا تقل عن النماذج الجيدة المعاصرة لها ، والتى كانت

تعرضها الفرق التمثيلية . حيث تشحن المواقف الحماسية بطاقات بلاغية ضخمة خطابية التشكيل يلعلع بها الممثل ويثير عواصف التصفيق بين المشاهدين .

واذا كانت مجابهة المسرحية بالحقائق التاريخيـة ليست ممكنـة فان المؤلف قد حـافظ على المـلامح الجوهرية التى لايمكن التصرف فيها ، فهو يعرف قيمة رأى الخليفة بالنسبة لقواده وما يمـكن أن يسفرعنه مقتل طـارق بن زياد او موسى بن نصـير ، وما هى تقسيمات الجيش وفتوحاته ومواقع تقدمه . كل ذلك وغيره صيغ فى أسـلوب عربى سليم متدفق بلا تكلف يمض الوجدان ، أو استغراق فى الانشائية يغرى به من فى مثل سنه من الكاتبين .

لقد كان الزعيم مصطفى كامـل أديبـا بطبعـه واستعداداته ، وعن تلك الموهبـة صـدرت كتاباته . وخطبـه وأشـعاره ، ومسرحيته . ولو لم يسخر كل امكانياته للدفاع عن القضية المصرية لكان من الممكن أن يخلف تراثا من الشعر والنثر لا يقل كثيرا فى قيمته عن المستويات الأدبية والفنية التى كانت تسود الانشاء

عصرئذ . ولو كان الله مد فى عمره لذهب شوطا بعيدا وخطيرا فى ميدان الجهاد ، ولتغيرت على وجوده كثير من القضايا الوطنية الهامة ، وبالتالى كثير من المسـائل الأدبية والفنية .

مجلة « المجلة » مايو ١٩٦٢ .

التعريف بالمسرحية الهزلية (الفارس)

من المعلوم أن الضحك غريزة اجتماعية . وأن موضوعه هو سلوك الانسان ، وان كان سلوك بعض الحيوانات ـ كالقردة ـ يثير الضحك ، الا أن هذه الاثارة مرتهنة بتقليد الانسان . وبهذا ، يكاد يكون الانسان هو المخلوق الوحيد المضحك ، والمخلوق الوحيد الضاحك .

والمسرحية الكوميدية ـ كجنس فني ـ قد تهدف ـ ضمن ما تهدف اليه ـ الى احداث « تطهير » في النفس ، مما ينعكس عليها من ظلال الأسى ، والقلق ، واليأس ، والتشاؤم والاحباط . ومن ثم .

كانت ظاهرة الضحـك فى الكوميديـا وغيرها ــ منذ قرون طويلة ــ محل اهتمام الأدباء ، والفلاسـفة ، وعلماء النفس .

ولأن التراث الكوميدى الغربى الذى تحت أيدى دارسى الدراما فى العصر الحديث ، هو نتاج عصـور مختلفة ، وبيئات اجتماعيـة متباينة ، وأمزجة أدبيـة متنوعة ، فقد بذلت محاولات لتصنيفه وتحديد ألوانه ومسمياته ، وان كان يعيش كله فى بيت عائلى واحد . شعاره الاضحاك وأهم هـذه التصنيفات : الكوميديا الراقية ــ وكوميديا الأمزجة ــ والكوميديا الدامعة ــ والسـلوكية ــ والرومانسـية ــ والشخصـية ــ والموسيقية ــ والهابطـة ــ وكوميديا المواقف ــ ثم الهزلية (أو الفارس) ، وهى موضوع المقالة الحالية .

ولقد درجت الأقلام العربية على استخدام كلمـة « فارس ــ Farce » ، فى معرض الحـديث عن هذا النوع الأدنى من المسرحيـة الكوميدية . وبالرغم من محاولات المهتمين بالعلوم الدرامية . لترجمة هـذا

المصطلح الى اللغـة العربيـة ، فان كلمـة « فارس » لاتزال ـ بالرغم من رسـمها العربى الشـاذ ـ أكثر شـيوعا ، وأحـكم دلالة . من كلمـة « الهزلية » . أو « المهزلة » ، أو « المسخرة » .. الخ ، حتى لقد جرت فى محيط العاملين بالمسرح لفظة اشتقاقية مستجدة، تدعى « الفرسكة » أو « يفرسـك » ـ اذا ما كانت الروح الغالبـة على العـرض المسرحى ، من ألاعيب « الفارس » . وهذه اللفظة المعبرة ـ والمستخدمة فى أهم اللغات الأوروبية الحديثـة ـ مشتقة من كلمـة لاتينية معناها « يحشو » «Farcire» .

وكانت تـدل ـ عند مولدهـا الجديـد ـ على المشاهد المضحكة التى كانت تحشر فى بعض العروض التمثيلية الكنسية فى العالم الغربى . ثم استقر معناها الآن فى قواميس الدراما ، ومجالات استخدامها ، ليدل على الشكل الأدنى فى تدرج العائلة الكوميدية ، والذى يقـابل « الميلودراما » فى مركزها المتدنى ، فى تدرج العائلة التراجيدية . والمعروف أن الكوميديا الراقية ـ كشـكل درامى ـ تحتل المركز الأسمى فى عائلتهـا ،

والذى يقابل مقــام التراجيديا • وما أندر ظهور هذين الشكلين الساميين فى تاريخ الدراما العالمية !!! •

والمسرحية الهزلية ـ أو الفارسية ـ تهدف ـ أساسا وقبل كل شىء ـ الى تحقيق الترفيه والتسلية ، واثارة الضحك المتواصــل المنطلق ، بكل الوســائل المشروعة المعينة على ذلك •

ولأن الاستمتاع بالضحك ، أحد مبهجات الانسان، كانت المسرحية الهزلية أكثر الأنواع الكوميدية أفضلية وشعبية • ولهذا ، فهى لا تهتم بالمضــامين الذهنيــة أو الرمزية ، أو القضــايا الاجتماعيــة ولا بمحــاورة الاعتبارات الانفعالية الجادة ، وانما يمكنها ـ فى بعض الأحيان ـ أن تترك فى نفس المتفرج أثرا باهتا من معنى أو مغزى محــدود • ويحســن أن ننبه هنــا ـ قبل الاستطراد أن العناصر الهزلية يمكن أن تشكل نصــا مسرحيا كاملا من بدايته الى نهايته ، أو تؤلف مشاهد أو مواقف معينة ، تحقق بها أشكال مسرحية أخرى ، فى مواضع مختلفة فيها ، وبجرعات مختلفة أيضا ، كما

أن مؤلفى المسرحيات الهزلية ــ الفارسية ــ ليسوا دائما من مؤلفى الدرجة الثانية ، وانما يمكن أن يخوض تجربة كتابتها مؤلفون كبار كموليير ، وشكسبير ، وتشيخوف ، بل ان أونيسكو فى العصر الحديث ، يصف مسرحيته « الكراسى » بأنها هزلية تراجيدية (٢٢) .

ونص المسرحية الهزلية ــ كسطور على الورق ــ لا يعد كاملا فى ذاته ، وانما هو مجرد تخطيطة لفظية مهيأة للتجسيد على خشبة المسرح ، بالأفعال المرئية والمسموعة ، مثله فى ذلك مثل سيناريو الفيلم السينمائى الذى لا يكتمل الا بعناصر تصويره . فالتأمل (الموضوعى) فى مسرحية هزلية مسطورة على الورق، قد يجدها ــ فى الغالب الأعم ــ هيكلا لفظيا ضامرا ــ ومادة متهافتة ، الا أن خيال الممثلين الموهوبين ، يكسو هذا الهيكل (الكروكى) بعبارات من الأفعال والاشارات ، فيتحول الى كائن لحيم البدن ، ينبض بالنشاط ، والحيوية ، ويثير عواصف الضحك بين المتفرجين ، بل ويقتحم أسوار المتفرج الجاد المتحفظ ،

ويدغدغ انفعالاته فيستسلم ـ كغيره ـ من العامة ـ للضحك ، حتى ولو خرج بعد ذلك من المسرح ، وأخذ يراجع باللوم استسلامه السريع ، للنكات (السطحية) ، والحركات الهزلية (السخيفة) ولهذا ، كان جوهر المسرحية الهزلية ، هو اضافات الممثلين الأكفاء الذين يتكلمون لغة عالمية ، ألفاظها الحركة المعبرة ، والايماءة الدالة ، حتى لتصبح القصة الممثلة نفسها نوعا من اللغة التى قد تجد المتفرج أينما حلت . ولعل الأدوار الصامتة التى كان يؤديها شارلى شابلن فى أفلامه الأولى ، خير شاهد على ذلك .

والمسرحية الهزلية ، تكون ـ فى العادة ـ كوميديا مواقف ، حيث الاعتماد على المهارة فى بناء الحبكة ، أكثر من الاعتماد على تصوير الشخصيات . فبناء الحبكة ـ فى الهزلية الجيدة ـ يتألف ـ أساسا من سلسلة من التعقيدات والحلول التى يبرع المؤلف فى نسج خيوطها . لذا كان من الضرورى أن يكون الفعل نشطا ، والحركة سريعة الايقاع ، وأن تسود روح المغالاة والمفارقة ، واستغلال كل وسيلة غير متوقعة

لتوليد الضحك مهما كانت غليظة وخشنة . ومن ثم ، كان المشهد الهزلى ــ أو بالأحرى المسرحية الهزلية ــ أشبه برحلة سيارة قديمة ، يبدأ موتورها هادئا نسبيا ، ثم سرعان ما يهدر ، ويفعقع ، ويأخذ فى اصدار الأصوات العالية ، كلما ازدادت السرعة ، وكثرت منحنيات الطريق ومرتفعاته ومنخفضاته ، وقبيل نهايــة الرحــلة يستعد الموتور للتوقف ، والصمت التام .

ويستغل الكاتب الهزلى ــ فى العادة ــ فرضــا أساسيا واحدا يضفره داخــل تنويعــة من العقبــات المبتــكرة ، التى تتيح الفرصــة للممثل الكوميــدى الموهوب ، أن يبدع فى أدائه ، وأن يبتكر بدوره ــ مزجتــه اللونية الجاذبــة ــ ويــكون هــذا الفرض الهزلى ــ طريفا ، وغير محتمل الوقوع ، ولا قياســا من الناحية الاجتماعية ، ومثيرا للترقب والاضحاك ، مثل اصرار الخادم الظريف على الزواج من ابنه الباشــا ، أو تحدى غادة جميلة لزميلاتها على الايقاع برجل عجوز فى غرامها وتغيير أسلوب حياته النمطى ، أو رغبة القروى الثرى فى شراء كباريــه ، لتلقين راقصــاته تعــاليم

الاستقامة أو ادعاء المحب معرفة الطب للوصـول الى حبيبته المتمارضة ... الخ . ولاشك أن التحبيكة الهزلية تلك ، تتطلب من المؤلف ـ كما ألمحنا ـ براعة خاصة فى الممارسة ، والمناورة . واحساسا عميقا بروح الفن المسرحى ، وبنفسية المتفرج : متى يداعبه ، وأين ، وكيف ، وبم ، ولمـاذا .

وما دمنا قد تطرقنا الى بواعث الاضحاك ، فينبغى أن نؤكد هنا أن نظريات الكوميديا ـ بوجه عـام ـ تضم فى عباءتها (نظرية) المسرحية الهزلية . كما أن الحيل الكوميدية ـ فى نوعيتها العامة ـ هى نفسـها المستخدمة فى المسرحية الهزلية ، ولكن على المسـتوى الأحط والأكثر بدائية وخشونة . فالكوميديا الهابطة ـ كما يقول ـ ثيودور هاتلن : « تستغل مظـاهر الانسان الفزيائية . ويعتبر جسمه ، بشهواته ، ووظائفه ، المصدر الأول للمـادة الكوميديـة . فالمواقف الهزليـة ، تعتمد ـ فى العادة ـ على الفكاهة المرئية بالبصر ، مثل تقديم انسـان كضحية لطبيعته البيولوجيـة ، لا من الناحية الجنسية فحسب ـ ولكن أيضا كضحية ـ دافع

ما ، أو رغبة ، أو موقف ، يجعله يبدو مضحكا ، ويكون سببا فى أن يفقده توازنه ، وسيطرته على نفســه ، أو على ظروفه . وعلى هــذا ، فان الشخصيات الهزلية تتحرك فى عالم فزيائى نشط ، وهى خارج نطـاق المناخ الصـافى للتفـكير الذهنى . (ص ١٣٠) . ومن بين الوسائل الهامــة والحيل المستخدمة فى تحقيق الهزل المرئى : العنف البدنى ، ووقوع خلط بين الشخصيات يؤدى الى سوء فهم الموقف . وأهم شرط يجب توافره فى القسوة ، أو العنف المستخدم فى المسرحية الهزلية ، هو ألا تسبب ايـذاء ، لا للمشـاهد ، ولا للممثـل ، والا كان الشعور بالايذاء الحقيقى ، سببا فى اضاعة تعاطف المتفرج ، واتلاف المنـاخ الكوميدى المطلوب تحقيقه . ولكن عندما يؤكد سـياق الأحـداث ، أن الشخصية الواقع عليها العنف تستحق العقاب ، والزجر ، بسبب سوء سلوكها الاجتماعى ، فان الموقف الكوميدى يكتسب قوة بوقوع هــذا الجزاء العادل . والمسرحيات الهزلية التى وصلتنا ــ وتصلنا ــ لا تخلو من مناظر الضرب ، والعراك ، والمبـارزة ، والصفع ، والركـل

والرفس ، والعض ، والكدم حول العين والسقوط .
وقذف التورتة — أو نحوها — فى الوجه ... الخ .

وبالاضافة الى استغلال العنف الفزيائى فى المسرح الهزلى ، هنالك حيلة فكهة ، طالما استخدمت منذ فجر الكوميديا ، وهى بناء الأحداث حول شخصين توأمين متشابهين . وهذا التشابه الفزيائى — الذى يستعان على تحقيقه فى المسرح بالأقنعة والأزياء — وسيلة فعالة — لخلق سوء فهم يؤدى الى الضحك . وفى مسرحية « كوميديا الأخطاء » ، جعل شكسبير حبكته أكثر تعقيدا ، وأثرى مادة ، باضافة خادميين توأمين متشابهين — هما : دروميو العرقسوسى ، ودورميو الأفسوسى ، الى السيدين التوأمين المتشابهين : أنتيفولسى العرقوسى ، وأنتيفولس الأفسوسى . ولاشك أن السينما المصرية — والعالمية — لم تنس حظها الكبير فى استخدام هذه الحيلة الكوميدية ، التى تنتمى اليها حيلة تنكر الشخصية ، الاخفاء حقيقتها الأصلية ، لتوليد المواقف المضحكة .

ومما يدخل فى نطاق المضحكات الفزيائية ، التشوهات الخلقية ، أو عيوب تكوين الأعضاء الجسمية ، فى الضحية المؤداة على خشبة المسرح . فالرأس الكبير ، أو الأنف الضخم ، أو الفم الواسع ، أو القدم العرجاء ، أو العين العوراء ، أو القزم أو الشخص المفرط فى الطول ، أو الأصم أو الأخرس أو الأبله ، أو العبى ، أو صاحب البشرة الشاذة . وسائل معروفة لاثارة روح الغبطة والتفكه ، والضحك فى المحاكيات الهزلية ، التى يجب أن تتم على وجهها الصحيح والا كان استخدامها السىء فى الأداء مدعاة لاثار الحزن والشفقة ، بل وابتعاث الاحساس بالتقزز والرفض . ولاشك أنه كلما كان الشعب أكثر تحضرا ، قلت فى هزلياته استخدامات العنف واستغلال الهزؤ بالعاهات لاستدرار الضحك .

أما ممارسة السلوك المختلف ، أو المنحرف ، عن السلوك المعتاد فى المجتمع ، فهو أهم مصادر تركيب الموقف الكوميدى بصفة عامة .

لأن الشخص الخارج على التقاليد المألوفة التى أصبحت بمثابة قواعد قياسية ثابتة ، يعاقبه المجتمع على هذا الخروج بالسخرية والاستخفاف . ومن ثم ، كان التفكه فى أصله تأكيدا على احساس الذات المتفكهه بتفوقها على الآخرين الذين ينتقص قدرهم بسبب مخالفة العرف الجارى . ومن الأمور الغريبة ، أن المصلح الاجتماعى المستنير والذى يدعو الى تغيير الآراء والسلوكات التى اصطلح عليها المجتمع ، يكون عرضة للمؤاخذة والاضطهاد ، مثله فى ذلك مثل الشخص الأحمق ، أو المجنون ، لأن كليهما يعتبر خارجا (أو منحرفا) عن مواضعات المجتمع التى أوجبت عليه جماعيته ، أن يحرسها ويحافظ عليها .

كما أن الأضرار البسيطة التى تلحق بالأخرين ، تكون مثار ضحك فى الحياة وبالتالى فى المحاكيات الهزلية ، ولكن على شرط ألا تصل هذه الأضرار المادية أو الأدبية الى حد الايذاء المؤلم .

فسقوط الرجل السمين ، من فوق حمار هزيل ،

يثير ضحك الناس • ولكن اذا تسبب هـذا الوقوع في احـداث كسر بذراع الرجـل ـ مثـلا ـ تحول الموقف الساخر الى موقف مأسوي يثير الشفقة والألم• وكذلك الذى يتعرض لمـأزق اجتمـاعى ، يؤدى الى احساس بحرج يثير الضحك والتشفى المريح • أما اذا تحول المـأزق الى ضائقة عسيرة الحل والايذاء النفسي• فيكون التأثير عكس ذلك تماما •

واذا كانت التشـوهات الخلقية ، والسـلوكات الخشنة الخارجة على تقاليد المجتمع ، والاضرار البسيطة التى تصيب الآخرين بلا ألم ، مظاهر مادية فى المسرحية الهزلية ، فان اللغة تلعب دورا أساسيا فى البناء الدرامى العام • فهى ـ الى جانب وظيفتها المعروفة ـ تقوم بتوليد الطاقة الترفيهية ، واشاعة روح المرح والانبساط • وهذه اللغة ـ الا فى لحظات قليلة نادرة ـ لا تتميز بأية خصيصة أدبية رفيعة ، ولكنها تكون اللغـة الدارجـة المعتادة ، ان لم تكن فى مستوى أحط ، ولهذا تستنكرها الأذن النقدية المدربة ، ويعافها الذوق اللغوى السليم • ومع هـذا ، فان كتابة تلك اللغـة تحتاج الى كفـاءة

خاصة • لأن حوار المسرحية الهزلية ، ينبغى أن يكون متدفقا ، وواامضا ، وموحيا ، وقادرا ـ بشكل حاد ـ على التمييز بين ملامح كل شخصية وأخرى ، وعلى دفع فعل المسرحيـــة الى التطور • والواقع ان كتابة الحوار الهزلى قد تبدو للبعض عملا ميسورا ـ ولكنها ـ فى مستواها الصحيح تتطلب مهارة عملية ، وحسا مسرحيا ناضجا ، وشعورا خاصا بنكهة اللغة الشعبية المستخدمة، وايقاعاتها ، ومفرداتها ، وتراكيبها وامكاناتها فى التورية والدلالات المباشرة • ووسائل المضحكات اللغويـــة فى المسرحية الهزلية كثيرة ، ويحتاج تعديدها وتوصيفها . الى بحوث طويلة • فمن ذلك : النكات ـ والقفشات ـ والهجاء والتعليقات السريعة ـ والمفارقات ـ والتوريات ـ والمغالطات ـ والقافية ـ والغمزة ـ والتلقيح ـ والتلاعب بالألفــاظ ســواء باكسابها معــان جديدة . أو اختصارها ، أو الاضافة عليها ، أو تبديل مواضعها . أو تحريفها ، أو اصابتهــا بعيوب النطق : كالتهتهة . والابدال ••• الخ •

وبسبب استخدام المسرحية الهزلية لكل هــذه

الوسائل المادية والأدبية (السوقية) فى سبيل (السوقية) ـ فى سبيل استدرار الضحك ، تتهم بأنها لا أخلاقية . والحقيقة أن المسرحية الهزلية ، لا تهتم بالمسألة الأخلاقية ومضامينها ، لأنها تستهين استهانة مرحة ـ أو وقحة أحيانا ـ بالسلوكات التقليدية ، ولأنها ـ قبل كل شىء ـ تعيش بأفعالها واقوالها خارج دائرة الحياة الواقعية ، بناء على اتفاق صامت معقود بينها وبين المتفرج ، على أن يسلم بمعقولية كل ما تقدمه له . وفى هذا ، يقول ايريك بنتلى فى مقدمة ترجمته لمسرحية « دعنا نحصل على الطلاق » للكاتب الفرنسى الهزلى فيكتوريان ساردو بأن الهزل يقدم وظيفه قيمة ، وكأنها مفتاح أمان للتنفيس عن الاحباطات والمكبوتات التى فرضتها الحضارة الحديثة على الانسان . ومن هذا المنطلق ، يمكن أن يخدم الهزل هدفا فرويديا ، يتجلى فى اشباع الميول المكبوتة . واذا كانت المسرحية الهزلية تتضمن ـ فى بعض الأحيان ـ نقدا لما فى المجتمع من مفاسد ـ كما فى هزليات موليير ـ فان هذا النقد يعد أمرا ثانويا ، وليس سببا

ضروريا لوجودها • وعلى هذا ، فان المسرحيات الهزلية تعتبر أولا وأخيرا ــ وسيلة فنية للترفيه والبجبحة النفسية •

اهم مراجع البحث :

- Hatlen, Theodre W. Orientation to the Theatre. New York, 1962.
- Kernodle, George R. Invitation to the Theatre. New York , 1976.
- Rowe, Kenneth Thrope. A Theatre in Your Head. New York, 1967.

مجلة نادى (المسرح) يونية ١٩٨١ •

معالجة التاريخ والأساطير مسرحيا

من المعروف أن التاريخ والأساطير مصـــدران من مصادر التأليف المسرحى فى الآداب القديمة والحديثة • فمن معينهما يستمد المؤلف المسرحى مادته الخـــام ، ليصوغ منها عمله الفنى الذى يبث فيه رؤيته الفلسفية الخاصة ، ويزاول قدرته التقنوية على تشكيل الأحداث المختارة ، وتفسير دوافع شخصياتها • ومن هنا ، يثار التســاؤل بين الحين والآخر : الى أى مدى يتصرف المؤلف فى جســـم الأســطورة الأصليــة ، أو المـــادة التاريخية التى ينتقيها من مصادرها ، عندما يبنى منهـــا مسرحية ؟؟

الملاحظ أن هنـــالك ثلاث مواقف للكتاب حيـــال ذلك :

اما التصرف الحـــر المطـلق فى المـــادة الخـــام ، واما الالتزام الحرفى بأصولها ، واما التوسط المتحرك بين هذا وذاك • وفى ذلك ما ينبغى توضيحه •

ان الشـــك فى (صحة) الأحـــداث التاريخيـــة المتواترة ، فى بعض الأحيان ، أو (ضعف) الوثوق فى صدق حقيقتها ، يقابله الاعتقاد بأن الأساطير لا أصـــل لها من واقع • ومن هنا ، انبثق الموقف الأول الذى يرى معه بعض مؤلفى الدراما ، ضرورة التصرف المطلق عند اســـتغلال المـــادة الخـــام التى يقتطعونها من هـــذين المصدرين لمعالجاتهم الفنية • وقد يصل هـــذا التصرف الى الحد الذى ينفض فيه المؤلف عن الأصول المرشحة للمسرحة ، كثيرا من الوقائع والتفصيلات المتواترة فى المراجع التقليدية ، والابقاء على فتات بسيطة منها ، كى يبنى خياله عليها من عندياته كل ما يستطيع ابتكاره • ولهذا ، نجد الأديب الفرنسى اسكندر ديماس ـــ الأب ـــ

(١٨٠٢ – ١٨٧٠) يطلق يده بحرية فى أحشاء التاريخ ، يكتب رواياته منه ، وهو يصيح متهكما :

« التاريخ !! من يعرف التاريخ ؟؟ ما هو الا مسمار أعلق عليه لوحاتى !! » . فاذا كان التاريخ – الذى لا يمكن أن يكون كله محل شك من ناحية حدوثه كواقع – مجرد عامل ثانوى بالنسبة لأهمية الخيال وتصوراته وتصرفاته فى العمل الفنى ، فما هى حدود التصرف فى معالجة الأسطورة التى هى يقينيا ، لا أصل لها من واقع ، كما هو معروف ؟؟ لاشك أن التصرف سيكون مطلقا ، مما يحتمل معه طمس المعالم الرئيسية ، وتغيير الملامح الفعلية .

ومن هذا الموقف الحر ، يصبح من حق المؤلف المسرحى أن يتناول الأحداث التاريخية المأسوية ، أو الوقائع الأسطورية الجادة ، تناولا كوميديا ، والعكس صحيح . وعندئذ ، لا يساءل العمل الفنى عما فيه من (حقائق) تاريخية ، أو (أصول) أسطورية ، طبقا للمعايير المصطلح عليها .

أما الموقف المتطرف الآخر فى عمليــة المعالجة ، فهو يوجب الالتزام الحرفى بالوقائع المتوارثة ــ حتى التفصيلية منها ــ كما وردت فى التاريخ أو الأساطير • وفى هــذا المنحى ، تتذكر عباس محمود العقاد ، وهو يحمل ــ حملة شــعواء ــ على أحمد شوقى ــ لأنه لم يلتزم ــ فى مسرحيته « قمبيز » بوقائع التاريخ ، وكل تفصيلاته وجزئياته التى تخص الحقبة التى عاش فيها قمبيز • بل وصــل تشدد ناقدنا فى مؤاخذة شاعرنا ، الى حد مساءلته عن سبب اغفال استخدام شخصــيات تاريخية فى مسرحيته ، وكانت معاصرة لقمبيز ، مثل : « صولون » المشرع اليونانى ، و « قارون » ملك ليديا ••• الخ (؟؟) • وكأن العمل الفنى للأسف ــ وثيقة تاريخية عريضة ، مسئولة عن تسجيل كل شىء حــدث فى حياة قمبيز ، أو لمشهورى عصره •

والحقيقة أن كلا الموقفين المتطرفين معيب ومنتقص، لأنه اذا كان أولهما يتجاهل أساسيات المــادة الأصلية ، ويغضى عن المسلمات التراثية ، ويسلم قياده لشطحات الخيال ، فان آخرهما يتناسى قيمــة فعالية الخيال فى

العمل الفنى ، ولا يعترف بمتطلبات الرؤية الفلسفية الشخصية فى المعالجة ، ولا بالمهارة التقنوية الخاصة ، ولا بتأثير الفروق الفردية التى من شأنها أن تميز كاتبا مسرحيا ، عن كاتب مسرحى آخر .

وعلى هذا ، فان الاجابة الشافية على التساؤل السابق ، يمكن أن تأتى — نظريا وعمليا — من فكر اليونان القديمة . فاذا كانت الفضيلة — فى نظر أرسطو — هى وسط بين رذيلتين ، فان الموقف الأفضل هو الذى ينوسط الرأيين المتطرفين السابقين ، والذى يتبدى — تطبيقيا — فى ممارسات شعراء التراجيديا اليونانيين العظام . فقد كانوا يختارون من المادة الأسطورية — (أو التاريخية فى أحيان نادرة جدا جدا) — تجارب متصلة محددة ، تصلح لتصنيع أوعية — طبقا لقوالب درامية معينة — كى يصبوا فيها أفكارهم ، ومهاراتهم فى الشعر والصياغة المسرحية . وخلال عملية التصنيع هذه ، يلتزمون بالهياكل الأساسية فى أصل الأسطورة — أو مادة التاريخ لو كانت قد أتيحت . أما الاختلاف — بين شاعر وآخر يكون قد تناول نفس المادة —

فينشأ — فى الغالب الأعم — من اختلاف طريقة التناول ، ومعالجة التفصيلات بالحذف والاضافة ، وتصور ما يمكن أن تكون الأسطورة قد أهملته من تفريعات ودقائق لو كانت قد وقعت فعلا . ثم — وهو أمر هام جدا — من تفسير كل شاعر لدوافع الشخصيات ، وتحميل التيمة الأساسية وجهة نظره الخاصة ، وابتكاره — أو عدم ابتكاره — حبكة فرعية ، تتأكد بها الحبكة الرئيسية ، ويثرى بها مجرى الأحداث . وهذا ما يمكن أن نلمسه فى ثلاث معالجات لقصة اليكترا — تخلفت لنا عن المسرح اليونانى القديم — لكل من اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبيدس . ولأن هذه المسرحيات الثلاث تختلف وتتفق ، فى الوقت نفسه ، فقد أصبحت موضوعا للموازنة فى الدراسات الحديثة . كما أصبحت — أيضا — مادة استيحاء فى المسرح الحديث . ولا ننسى — فى هذا المجال — أن أسطورة أوديب الملك ، قد عولجت فى المسرح الكلاسى القديم ما لا يقل عن خمس عشرة مرة ، بل وبقيت طوال القرون تلهب خيال مؤلفى الدراما الى العصر الحالى ،

حتى لقد بلغت جملة معالجاتهـا فى الأدب الفرنسى ـ وحده ـ ما لا يقل عن ثلاثين مسرحية ـ ولولا خصوبتها فى الاستلهام ، لاكتفى الأدب الغربى بمعالجة سوفوكليس وحدها . الا أن هـذا التعدد ، ناتج ـ كما ألمحنا ـ عن التعامل المرن الواعى مع الهيكل الأصلى للأسطورة، وعن قدرة فى التجديد المتحفظ داخل اطار الحدوتـة التقليدية ، وفى ضـوء فلسفة المؤلف الخاصة ، وليس من اباحة قلم كل معالج لأن يتعرض لكيان الأسطورة ـ (المتوارثة) الأصول ـ بالتقطيع ، والاضافة ، والتغيير غير المحدود ، وتشويه المعـالم الأصلية . اللهم الا قلة نادرة آثرت بعض ذلك .

الواقع ، أن لكل أسطورة ـ بالمعنى العلمى ـ موتيفة motif ـ أو جوهر ثابت ، يخصها بأخص الحقائق التى تحدد ماهيتها الشخصية ، فاذا ما فقدت هـذا الجوهر ـ بسبب التطرف فى التغيير والتحوير والتبديل ـ ـ فقدت أصالتها التى فطرت عليها . أى ، اذا ما اختـار مؤلف ما أسـطورة معينـة ذات جوهر معروف ، تتحدد به قسمات شخصيتها المميزة ، وقـام

بنقض عناصرها البنائية . وتفريغها من محتواها الأصلى فى سبيل تحقيق رؤيته الفنية الخاصـــة . فانه يكون من الأجدى أن ينسب الأسطورة فى صـــورتها المصحفة الى نفسه ، أو تتخير أسطورة أخرى ، تكون بطبيعتها أميل الى مستهدفه . فـ « صوان » الملابس الذى يفككه النجــار ، ويحوله الى نضد (طاولة) ومقعد ، يفقد ماهيته الأصلية بهذا التحول . ويكتسب ماهية أخرى مختلفة تماما ، وعليه ــ عندئذ ــ أن يتسمى بالاســم الآخر ، ويتقلد الوظيفة الجديدة . وبهذا القياس . فان العملية المسرحيـــة التى تستحدث من الأسطورة على هذا الوجه ، لا يمكن أن تدعى بأنها (معالجة) لأسطورة (كذا) ، وانمـــا يمـــكن أن تدعى استيحـــاء لهـــا . أو استهداء ، أو استرشادا بها ، أو أية صفة أخرى . ويمـــكن أن يتجـــلى المثـــال على ذلك فى مسرحيـــة « بجماليون » للكاتب الأيرلندى برناردشو ، حيث نجد العلاقة بين الأســـطورة اليونانية الأصلية ، والمعالجـــة المسرحية الحديثة ، مجرد علاقة فى المعنى العـــام ، وليس فى المـــادة ، أو المبنى ، أو الشخصيات . ومن هـــذا

القبيل ثلاثية المؤلف المسرحى الأمريكى يوجين أونيل ، والمسماة « الحداد يليق باليكترا » ، والتى لا تعد معالجـة بالمعنى المصطلح عليـه ، وانمـا استئناسا ، أو استمثالا معـاصرا بقصـة اسخيلوس فى ثلاثيتـه التراجيدية المعروفة : أجاممنون ــ حاملات القرابين ــ ربات العذاب • ففى العمل المسرحى اليونانى ، تقتل « كليتمنسترا » زوجها « أجاممنون » ، فتبكيه ابنتهما « اليكترا » ، ثم تنتقم من أمهـا لمصرع أبيها بمساعدة أخيها « أورست » • وفى العمل المسرحى الأمريكى ، يتتبع المؤلف الركائز الأساسـية القديمـة بالتعصـير أو التحـديث ، فتقوم « كريستين » بقتـل زوجهـا « عزرا مانون » ، فتبكيه ابنته « لافينيا » ، ثم تنتقم من أمها بمساعدة أخيهـا « أورين » • وما عدا ذلك فمختلف تمام الاختلاف بين الثلاثيتين •

والحقيقة ، أنه يغض النظر عن مقدار ابتعاد المؤلف المسرحى أو اقترابه من (حقائق) المـادة التراثية التى يعالجها أو يستلهمها ــ سـواء كانت مادة تاريخية ، أو أسطورية ، أو حتى مسرحيـة قديمة ، أو روايـة

معروفة ، أو قصة قصيرة مشبعة بالعناصر الدرامية ــ فان الحكم على العملية الفنية المستولدة يتوقف على الاجابات التى يمكن أن تدلى بها مثل تلك الأسئلة : هل العملية الفنية ــ فى مجملها ــ دعم فنى جاد لرأى معين ، بغض النظر عن شكلها الدرامى ككوميديا أو تراجيديا أو ميلودراما ؟؟

وهل هى اضافة صادقة حقيقية لتراث الانسانية الثقافى ، ولو كان على المستوى المحلى ، أم أن هذه العملية الفنية مجرد تعبير شخصى لاستعراض القدرة على القيام بألعاب بهلوانية أدبية ؟ أم هى نتاج فج ينم على ذوق سقيم وتفكير سطحى ؟؟ أم هى مجرد محاولة لتزييف الوقائع الجوهرية والملامح الأساسية فى المادة التاريخية ، أو الأسطورية ، والتى تتميز بها ذات المادة ، كالقيام بتزويج أوديب من ابنته بعد قتل زوجها بالسم ، أو تزويج شجرة الدر من أمير فرنسى ، أو جعل صلاح الدين الأيوبى يغزو انجلترا بجيوشه . أو جعل ايزيس تتآمر مع ست على قتل زوجها أوزوريس .. الخ

ان مثل هـــذه الاجتهادات التى تمسخ القيم التراثيـــة لن تخلق فنا ــ مهما تسامى بناؤها ــ ولكنها ستكون مجرد تعبير خدوع عن نفس سادية مازوكية ، أشـــبه بنفس طالب طب فاشل يجرى عمليـــة جراحية فى وجه فينوس ، أو حورية من الجنة ، بدعوى اعادة تجميلها .

جريدة « الأهرام » ١٩٨١/٢/٦ .

النهاية السعيدة للمسرحية

« النهاية السعيدة » ــ فى أية مسرحية ــ هى الناتج الأخير الذى تصل اليه الشخصية ، التى يتعاطف معها المتفرجون ، ويرون فى ذلك الناتج ، الحل الذى يسرهم ، ويرضيهم نفسيا ، لأنه يتفق مع مواضعاتهم الأخلاقية .

ومن هنا ، يمكن أن يبرز تساؤل : اذا كان تحقيق رضا المتفرجين وسرورهم ، هو ــ بلاشك ــ هدف طيب ، ألا يكون من الأفضل انهاء المسرحيات بنهايات سعيدة ؟؟

الواقع أن هذا التفضيل ، غالبا ، ما يناصره

المهتمون بايرادات شباك التذاكر فى المسرح • ولكن ، لو تغاضينا — الى حين — عن الرغبة فى تحقيق النفع المـادى ، فان للتجربة المسرحية — عبر عصورها الطويلة السالفة — رأيا فى هذا الموضـوع • وهـذا الرأى ، ذو شطرين : يتعلق أولهما بحاجة الفن ، وآخرهما بحاجة الانسان • فالمسرحيات التى يمكن أن تحقق نجاحا أدبيا وماديا معا ، هى التى يتمسك فيها الفن بقيمه الخاصة ، ويهتم — فى نفس الوقت — باشـباع مطالب الانسـان الشعورية •

وتفسير ذلك ، هو أن الفن — سواء كانت المسرحية عنده ، تنتهى نهاية سعيدة ، أو غير سعيدة — محكوم عليه بأن يحقق كيانه من استخدام أصوله ومواضعاته الخاصة به • ومن هذا المنطلق ، لا يلجـأ الى الحيـاة فى كل قضاياه ، كى تفصـل هى فيها ، وتحدد له كل مساراته • ومن ذلك — بالطبع — قضـية النهايـة فى المسرحيـة •

ان الحيـاة الانسانيـة سلسـلة من الأحـداث المتشابكة ، والمتصلة ببعضها على أساس سببى • وهذه

السلسلة تمتد بلا نهايـــة • واذا كان ولابد وأن تعلق الحيــاة على ذلك برأيهـا (دون تفلسف) فلن يكون التعليق غير التأكيد على أنه لاشيء فيها يتحدد بنهاية • لاشيء مقطوعا بخاتمة حاســمة ، ليس لها ما بعدها • فانفصال الزوجين عن بعضهما ، أو انتصار البطل على غريمه ، أو زواج الفتى من فتاة أحلامه ، أو الحكم على الجانى بالسجن مدى الحياة ، ليست الا نهايات وقتية ومرحلية ، تتولد عنها بدايات لمراحل أخرى • بل ان الموت نفسه ليس نهاية ، وانما هو ميلاد لشيء آخر • فاذا كانت القبور تعلن عن نهاية سكانها الحياتية ، فان هؤلاء السكان قد تجاوزوا عتبة هـذا الاعلان ، وخطوا الى عالم ثان • وأليس أخفت أصواتهم يبقى مترددا فى موجات الأثير المنساح فى الزمن اللانهائى ؟؟

فالحياة ـ اذن ـ تنكر الفراغ ، كما تنكر النهاية القاطعة • ومن ثم ، فان نهايـة آية مسرحيـة يجب أن تكون ذات طبيعة مصـنوعة ، متسقة مع ما قبلهـا . ومستولدة من ضرورات الصنعة • أى ينبغى تخطيط النهاية ، لا طبقا لعوارض الحياة المعاشة ـ التى لا منطق

لها ولا قانون ـ وانما استجابة لمطالب الفن التى تهدف الى تحقيق التنسيق والتناغم فى العملية الابداعية . وهذا يعنى ـ مرة أخرى ـ أن الفنان الصادق الذى يبدأ عمله ، وفى ذهنه هدف معين ، يجب ألا تكون نهاية هذا العمل ممنطقة ، ومحتملة التصديق فحسب . بل ويجب ـ أيضا ـ أن ينمم عمله ، طبقا لقواعد الفن الأكثر صرامة والتزاما عن عوارض الحياة ، التى يمكن أن يؤدى اتباعها الى خلخلة العمل الفنى ، بتدخلها اللامنطقى ، تحت اسم المصادفات التى تقع فيها .

فالفن اذن ـ بحكم الواقع .

ان الدراما ـ بطبيعتها ـ فن جماعى واجتماعى . فهى ليست فنا فرديا ، يتصل فيه الروائى بفرد ، أو الشاعر بقارىء ، أو الرسام بمشاهد ، وانما هى عمل تجسده مجموعة من الفنانين على خشبة المسرح ، أمام مجموعات من المتفرجين قادرة على الاستجابة .

ولما كانت الدراما ـ فى الغالب ـ تصور مباراة أو صراعا ناشبا بين ارادة وأخرى ، فانها تعتمد فى

تحقيق أهمية هـذا الصراع على سيكولوجية هؤلاء المتفرجين ، ورغبتهم ـ شبه الغريزية في التشيع والموالاة • فهم يميلون الى التعاطف مع شخصية ، ضد شخصية أخرى • ويسرون ـ عادة ـ اذا ما انتهت المسرحية بانتصار الشخصية التى يتعاطفون معها ، وهزيمة الشخصية المعتدية •

ومن هنا ، يمكن التساؤل : هل يحق للمؤلف المسرحى أن يتدخل (شخصيا) فى عمليته الابداعية اثناء الكتابة ، ويأخذ فى التحايل ، والتحكم الخفى فى خطوات تطورها (الطبيعى) ، كى يضمن للمسرحية نهاية سعيدة ، حتى ولو كانت هـذه النهاية قد تراوغ منطق الاستقلال الفنى للعملية ؟؟؟

الحقيقة ، أن الاجابة على هذا السؤال الخطير ، يجب ألا تكون متسرعة أو حاسمة ، اجتناب الدخول فى معمعة الجدل والتحاور الطويل ، وانما يستحسن تقبل الاجابة التى توحى بها تجارب كبار كتاب المسرح الغربى ، خلال تاريخه الطويل •

فاذا ما حملنا هذا السؤال ، واستجوبنا به تلك التجارب المسرحيــة لعشرات المؤلفين ــ وفى مقدمتهم شكسبير وموليير ــ تلاحظ أن تدخل المؤلف لانهــاء مسرحيته ، تبرره المسرحيــة الكوميديــة وتسمح به . ولكن لا تقبله المسرحية الجادة . فالمسرحية الكوميدية لا تمانع فى أن يفرض مؤلفهــا نفسه خفيــة على منطق أحداثها . ويظل يداورها ويحاورها حتى يدفع بها فى النهاية الى الحل السعيد ، الذى لابد وأن يرضى المتفرج . أما الأمر بالنســبة للمسرحية الجــادة ، فمختلف تماما عن ذلك .

فالدراما ــ كما أشرنا سابقا ــ غالبا ما تقدم صراعا بين قوتين متعارضتين ، يكون الانسان دائما أحد هاتين القوتين . أما القوة الأخرى ، فقد تكون هو نفسه ، أو انسانا آخر ، أو مجتمعه ، أو قدره ، أو عنصرا من عناصر الطبيعة . وبقدر ما يكون الصراع فى المسرحيــة الجــادة ، أكثر حيوية ، وأبلغ أهميــة ، بقدر ما يزداد احساس المتفرجين بالرغبة فى حسم هــذا الصراع .

حسما عادلا دون تحيز ، ومع أنهم يتعاطفون مع شخصيات معينة ، الا أنهم لا يميلون الى أن يتدخل المؤلف لمناصرتها مناصرة لا تستحقها ، وانما يتوقعون أن تتعامل الأحداث مع بعضها ، طبقا لطبيعتها الدينامية القائمة ، دون أن يتدخل المؤلف عن عمد كي (يلوى) الطريق الطبيعى الى نهايتها ، كما هو شأنه مع الكوميديا .

هذا الاحساس الذى ينبض (بالفطرة) فى وجدان جماهير المسرح ، والذى يطالب بتحقيق العدالة بما يتناسب مع أهمية الصراع ، يمكن أن يتناظر مع أحاسيس مشجعى فريق محترف من فرق كرة القدم . مثلا . فمن المسلم به ، أن كوكبة المشجعين لفريق معين ، تكون ــ أثناء المباراة ــ مشتعلة حماسا ، وتتمنى أن يفوز الفريق الذى تناصره .

وعندما تقام مباراة (ودية) بين فريقين ، ولاتكون أمام الفريق المنافس للفريق الذى تناصره كوكبة المشجعين أية فرصة للفوز ، فان تلك الكوكبة ، تشعر بالارتياح ازاء أى قرار ــ مشكوك فى صحته ــ يصدره

الحكم لصالح الفريق الذى تناصره تلك الكوكبة ــ أى شعور بالميل نحو ما ليس عادلا .

ولكن عندما تقام مباراة للحصول على كأس البطولة . ويصبح الفوز بها أمرا مرغوبا وضروريا ، فان أى قرار جائر أو خاطئ يصدره الحكم ــ حتى ولو كان فى صالح الفريق الذى تناصره تلك الكوكبة ــ يقابل من الداخل بشىء من عدم الارتياح ، وقلة الرضا . ففى تلك الحالة ، تشعر تلك الكوكبة من المتفرجين ، بأنها لا تستمتع بالمباراة استمتاعا كاملا ، لأن هذا النوع من الاستمتاع لا يتحقق الا عندما يتوافر للمباراة تحكيم عادل ، وصحيح ، وتكافؤ فى الفرص . فالفوز القائم على تحكيم عادل وصحيح ، أصدق امتاعا من الفوز القائم على تحكيم متعسف ، ومزيف .

وقياسا على ذلك ، فان متفرجى المسرح لايشعرون ــ غالبا ــ بالرضا الكافى ، اذا ما شرعت المسرحية الجادة ــ التى يشاهدونها ــ تأخذ طريقها (الطبيعى) نحو النهاية غير السعيدة ، ثم تصاب فجأة بالتواء فى

مجراها ، كي تنتهى نهايــة ســعيدة مغصوبة عليهــا •
بالاضافــة الى هــذا ، فان المتفرجين قــد يستمتعون
بالمسرحيــة الكوميدية دون أن يصــدقوا أحداثهــا ،
أو يقتنعوا بما يجرى فيهــا ، ولكنهــم لا يستمتعون
بأحداث المسرحية الجادة استمتاعا كاملا ، ما لم يصدقوا
أحداثها ، ويقنعوا بما يدور فيها • وعلى هــذا ، اذا
كان ولابد وأن تكون النهايــة فى المسرحيــة الجــادة
ممتعة ، ومحققة للرضا النفسى ، ينبغى أن تكون متسقة
مع أحداثها السابقة ، ومقنعة ، ودافعة على التصديق •
وهذا يعنى ، أنها يجب أن تماشى حاجة الفن ومنطقه ،
من أجل اشباع حاجة الانسان ومنطقه أيضا •

وهنا ، نخلص الى استنتاج متناقض ، مؤداه : أنه
بينما يجاهد المؤلف الكوميدى ـ فى الفصل الأخير من
مسرحيته ـ أن يحقق رضــا المتفرجين ، بالتخــلى عن
قواعد الفن ، ودفع النهاية فى هوادة نحو الحل السعيد،
فان مؤلف المسرحية الجادة ، لا يستطيع أن يحقق هذا
الرضــا الجمــاهيرى على نحو صحيح ، الا عن طريق
الالتزام بالحقيقة الفنية ، ودوافعها المنطقة •

وهذه الظاهرة المتناقضة . غالبا ما تغيب عن أذهان المهتمين بقضية انهاء المسرحية من زاوية ما يحققه شباك التذاكر من ايرادات • فهم ـ نادرا ـ ما يدركون أن المسرحية الجادة التى تنتهى بنهاية غير سعيدة ، يمكن أن تحقق نجاحا ماديا أكثر ، اذا ما تم رسم مخططها من البداية وحتى النهاية ، طبقا لمتطلبات الفن ومسراه الطبيعى . بدلا من ختمها بنهاية سعيدة مغصوبة عليها ، لا يستطيع المتفرجون الاقتناع بصدقها فى سهولة •

واذا كان المتفرجون يتوقعون من مشاهدة العرض المسرحى الجاد ، أن يحصلوا على جرعة من المتعة ، فانهم ـ فى نفس الوقت ـ يكونون أكثر توقعا للحصول على اشباع نفسى ، يتولد من الاقتناع والتصديق • ولعل الدليل على ذلك ، ما طرأ من تعديل على نهايتى مسرحيتى وليم شكسبير : « الملك لير » و « روميو وجولييت » • ففى أوائل القرن الثامن عشر ، قدمت المسرحيتان على خشبة المسرح الانجليزى ، بعد تغيير

نهايتيهما المــأسويتين الى نهايتين سعيدتين • ومع أن الهــدف من هــذا التعديل ، كان يرمى الى ارضــاء عواطف الجماهير ، الا أن المسرحيتين ، لم يسقطا سقوطا فنيا فحسب ، وانما كانا ــ الى جانب ذلك ــ فاشلتين جماهيريا ، وماديا فى المحل الأول •

مجلة « أفكار » (الأردن) عــدد ٧٤ •

أهمية فواصل الاستراحة فى بناء المسرحيـــة

من بين الأمور التى يتفوق فيها الكاتب المسرحى الغربى على زميله فى العالم العربى الوعى بتاريخ التنظير الدرامى ، والاسهام فى مجاله • فبينما يستطيع المؤلف الغربى تمحيص نصـــوصه المسرحيـــة بنظرة مثقفـــة ، والتوصل الى نتائج نظريـــة تصبح فى حد ذاتها نتاجا فـــكريا ــ حتى ولو لم تتفق أصـــولها مع مقومـــات نصوصه ــ فان كاتبنا المسرحى ــ مهما بلغت درجـــة ثقافته المسرحية ــ غالبا ما يبدع أعمالا مسرحية فقط ، ويصمت صمتا تاما عن محاولة التقديم لها بنظريـــة درامية ، أو يستخلص رؤية فكرية تحدد فلسفته وأبعاد تقنياته وتطورها •

وقد يدل ذلك الموقف ــ شبه السلبى ــ على عفوية الانفعال أثناء الكتــابة ، وعلى الانفصال عنهــا عقليا بعد الانتهاء منها .

ومما جذب انتباه بعض كتــاب المسرح الأوربى مسألة تبدو بسيطة وثانوية ، الا أن لها فعالية فى التأليف المسرحى ، وهى مدى أهميــة وجود فواصل استراحة تقع بين فصول المسرحيــة الواقعية ، أو بين مشاهدها اذا كانت عبارة عن حلقات متتابعة من المشاهد كما هو الحال فى مسرحية فردريك درينمات « هرقل وحظيرة أوجياس » ، التى تتألف من خمسة عشر مشهدا تتلاحق وراء بعضها ، مما اضطر مؤلفها الى اقتراح استراحــة بعد المشهد التاسع .

الواقع أن كثيرا من كتاب الدراما لا يمانعون فى وجود فواصــل استراحية ، ولكن فى شىء من التردد والفتور ، وكأن تلك الفواصل شر لابد منه . فالمتفرج يحتاج أثناء وجوده بالمسرح الى فسحة من الوقت ــ

ولو قصيرة ـ كى ينفصل فيها ـ فزيائيا ونفسيا ـ عن متابعته لما يجرى فوق الخشبة ، ويرخى لأفكاره العنان ويتخفف من توتراته ، ويتمشى الى الصالة الخارجية ليدخن أو يثرثر مع صديق ، أو يعلق معه على ما رآه منذ قليل . وبدون اتاحة فترة الاستراحة هذه ، قد لا يتمكن المتفرج من استرداد قدرته الأولى على الاستمتاع الجمالى بأحداث الفصل التالى . أما الوجه الأخر المضاد للمسألة فهو متخف ، وأشبه بظلال الشك التى تتوارى على استحياء خلف المجابهة الصريحة بالحقيقة ، ويهمس هذا الوجه بوجوب تجنب حشر استراحات بين الفصول لأنها قد تدفع المتفرج على الانفصال الانفعالى عن الأحداث المعروضة ، بل قد يصبح من الصعب الحصول عليه مرة أخرى الى الفصل التالى ، وهو مشحون بنفس مقدار المعايشة النفسية السابقة . وفى هذا السبيل نجد تصريحا واضحا ساقه الكاتب السويدى أوجست استرند بيرج فى مقدمته التحليلية الضافية لمسرحيته « الآنسة جوليا » .

« أما فيما يتعلق بالجانب التقنى ، فقد جربت الغاء

تقسيم المسرحية الى فصول • لأننى استنتجت أن قدرتنا على التوهم تصاب بالاضطراب بسبب فواصل الاستراحة التى يجد المتفرج أثناءها فرصة من الوقت المتفكير والهروب من التأثير الايحائى الذى يقوم به المؤلف كمنوم مغناطيسى • ومن المحتمل أن يستغرق عرض مسرحيتى ساعة ونصف الساعة ، وهو نفس الوقت الذى يمكن أن يستغرقه الاستماع الى محاضرة ، أو عظة دينية ، أو نقاش برلمانى • ولا أعتقد بأن العرض المسرحى الذى يستغرق نفس الوقت سيكون متعبا • وفى بداية حياتى المسرحية — أى حوالى سنة ١٨٧٢ — حاولت فى احدى محاولاتى الدرامية الأولى وهى مسرحية « الخارج على القانون » أن أحقق هذا الشكل المركز ، مع أنه نجح نجاحا محدودا • كانت المسرحية تتألف من خمسة فصول ، ولم أدرك — الا عندما انتهيت من تأليفها — أن التأثير الذى تخلقه متقطع ومضجر • فأحرقت مخطوطة المسرحية ، ومن رمادها أخرجت فصلا واحدا جيدا التحبيك ، يقع فى خمسين صفحة مطبوعة ، ويستغرق عرضه ساعة واحدة • وعلى

هذا ، فان شكل المسرحية الحالية ليس جديدا ، ولكنه يبدو من لوازمى • ومن المحتمل أن يصبح مع الأذواق المتغيرة واقعا فى الوقت المناسب • ان أملى أن نجد فى يوم ما المتفرج المتعلم بدرجة كافية تجعله يقضى سهرة كاملة لمشاهدة مسرحية واحدة تقع فى فصـــل واحد . ولكن فلنحاول ذلك وننتظر • وفى نفس الوقت . لكى أمد المتفرج ـــ وكذلك اللاعبين ـــ باستراحة من الوقت دون السماح لهذا المتفرج بالهرب من الايهام ، فقد أدخلت ثلاثة أشـــكال فنيـــة ، هى : المحـــادثة الفردية (المونولوج) ، والايماء (مايم) ، والباليه • وكل هذه الأجزاء الدرامية ، لها أصول فى التراجيديا الكلاسية : فالقصيدة الانشادية الرثائية للممثل الواحد أصبحت هنا مونولوجا ، كما أصبحت الجوقة باليها » •

ومعنى هذا ـــ كما هو واضح ـــ أن استرندبيرج قد تصور أنه حل مشكلة تأثير الايهام المتصل ـــ بدلا من الايهام المتقطع ـــ عن طريق مسرحة فعل طويل متصل المواقف والأحداث دون أن تقاطعه فواصل استراحة • الا أنه قد لاحظ بأن مشكلة أخرى نجمت عن استمرارية

هذا الفعل ، وهى صعوبة تحقيقها على خشبة المسرح ، ومنع المتفرج من مغادرة مقعده ، والخروج على الوضع النفسى المفروض عليه • لذا حاول أن يعوض متفرجه ذلك بتقديم فاصل مسل خفيف من الرقص والغناء • غير أنه لم يفطن الى ظهور مشكلة أخرى ، وهى أن هذا الفاصل يبدو مفتعلا ، وأن علاقته بتيسة المسرحية وحبكتها واهية ومتهافتة •

والحقيقة أن نجاح استرنديبرج فى تحقيق امتداد مسرحى طويل دون مقاطعة استراحية لا يعزى الى حشر هذا الفاصل الترويحى الراقص ، وانما يعزى أساسا الى أن طول المسرحية نفسها محدود ، ولايمكن أن يتجاوز عرضه تسعين دقيقة ، وهى نفس المدة التى يمكن أن يستغرقها عرض فصل مسرحى واحد فى مسرحية عادية ذات ثلاثة فصول مثلا • وعلى هذا ، فان عرض مسرحية « الآنسة جوليا » لا يتجاوز احتمالية (صبر) المتفرج الفزيائية والنفسية ، وانما ينفد فى نفس اللحظة التى ينتهى فيها فصل مسرحى ، ويسمح للمتفرج بالتحرر من التزامه بمطالب الكرسى الذى يجلس فيه •

بالاضافة الى هـذا ، فان هناك ناحية بنائية هامة وهى أن هذه المسرحية كانت ستصبح ذات تأثير أكبر ، لو أنها أتاحت للمتفرج فسحة استراحية من الوقت ، كى يفكر فى عمليـة السقوط الجنسى والطبقى الذى تردت فيه الآنسة جوليا الارستقراطية مع خادمها الجلف . كما أن قدوم الفلاحين الى مطبخ قصر الكونت وهم فى أفخر ثيابهم ومعهم كؤوس الخمر ، كى يؤدوا رقصـة غنائية جماعية يبدو مصادفة سعيدة ، وان كانت فى حقيقتهـا اضافة مقحومة . وكان من الأجدى لمعمارية الحبـكة الدرامية أن تتاح لها (فتحة) استراحة قصيرة بدلا من تلك الرقصة حتى تتحدد مبررات الأحداث التى يمكن أن تقع خارج حيز خشبة المسرح .

ومما يتعلق بالموضوع المعالج فى هذه المقالة ، أن أبعاد الشخصية فى المسرحية غير الواقعية ، تختلف عن أبعاد الشخصية فى المسرحية الواقعية من ناحية التأثير الجمـالى . ففى مسرحيـة جان راسين الأسـطورية « فـدر » ـ والتى عرضـها المسرح القومى هـذا الموسم ـ قد يشعر المتفرج غالبا ـ بأن الشخص الذى

يتحرك ويتكلم وينفعل فوق خشبة المسرح ليس الأميرة الكريتية الوالهة فدرا ، وانما الفنانة سميحة أيوب التى تلعب شخصية فدرا ، ولهذا قد لا يحمل المتفرج فى تصوره أثناء الاستراحة وجودا استمراريا لفدرا الأسطورية ، وانما وجودا للفنانة سميحة أيوب • أما فى المسرحية الواقعية فان الأمر يتضاد • ففى مسرحية سعد الدين وهبة « كوبرى الناموس » — مثلا — قد يتناسى المتفرج أن الشخص الذى يتحرك ويتكلم وينفعل على خشبة المسرح هو الفنانة سميحة أيوب ، بل يمكن أن يكون « خضرة » • ومن ثم ، فان خضرة هى التى تستمر فى تصور المتفرج أثناء الاستراحة ، وحتى نهاية المسرحية ، وليست الفنانة سميحة أيوب • ومن هذا المنطلق الجمالى ينبغى أن يوهم المتفرج بأحداث تقع خلال الاستراحة فى المسرحية الواقعية • أى ينبغى ألا ترخى الستارة على وقائع نهاية الفصل الأول، ثم تنفرج عن بداية الفصل الثانى — بعد الفصل الاستراحى — والأحداث متواصلة زمانا ومكانا واستمرارا فزيائيا وكأنه لم تقع أحداث بين الفصلين •

والقد وقع فى هذا المحظور الكاتب الانجليزى هارولد بنتر فى مسرحيته « الحارس » • فأحداث المسرحية كلها تقع فى أمسية من أمسيات الشتاء ، ويبتدىء الفصل الثانى بتكملة الأحداث التى انتهى اليها الفصل الأول دون أن ينقضى عليها وقت كاف الا من ثوان قليلة ، بالرغم من وجود استراحة قد تمتد الى ربع الساعة • مما قد يدفع المتفرج الذى حمل شخصيات المسرحيه معه فى الاستراحة خارج الصالة على التساؤل الخفى : ماذا كانت تفعل الشخصيات طوال هذا الفاصل الاستراحى ؟؟

لذا كان على الكاتب المسرحى الواقعى أن يتصور وجود أفعال تحدث خلال فترات الاستراحة حتى تصبح بالنسبة للمتفرج المبرر الجمالى لهذه الفواصل المفروضة• وهنا قد ينبثق تساؤل فى ذهن الكاتب : أى أحداث فى نهر القصة الجارى ينبغى أن يؤدى (خياليا) والستارة مرخاة ، والمتفرج فى استراحته ؟؟ والرد على ذلك يلزم بتقديم أمثلة من الوقائع التى يفضل أن تتم فى غيبة المتفرج عن أحداث الخشبة ، مثل : مناظر الحروب ،

ومعارك البحار والأجواء ، ومسابقات الخيول والرياضة.
ومواقف الاغتصاب الكامل ، ومشاهد الأفعال العنيفة ، وعمليات التعذيب البدنية ، والسفر ، والنمو الجسمى ، والانفعالات الصارخة ، والأحداث العابرة ، ومراحل التغيرات الحسية .. الخ . وغير ذلك من الأفعال والأقوال التى يتضمنها خط الحبكة العام ، ولكنها تسقط أو تحذف فى أزمنة الاستراحة لأنه يصعب تنفيذها على خشبة المسرح ، كما أنها قد تسبب ردود فعل عنيفة تؤثر بالضرر على أعصاب المتفرج ونفسيته .
وهذا الحذف المتعمد والمطلوب يفرض على الكاتب المسرحى من ناحية التقنية أن يشير فى بداية الفصل الى الأحداث المحذوفة ، ويتيح لخيال المتفرج فرصة العمل على تركيب صورتها ، وملء الفراغات بالتفصيلات الضرورية . ولقد دللت كثير من التجارب على أن الاشارة الذكية الى المشاهد الساقطة توحى لخيال المتفرج بتصورها فى شكل معين ، قد يكون أكثر اكتمالا وأقوى تأثيرا مما لو كانت المشاهد الساقطة قد عرضت مجسمة فوق خشبة المسرح . ولهذا يرى بعض

المحللين الدراميين ــ مثل جون هنز ــ أن المسرحية الواقعية الحديثة الجيدة البناء يجب أن تتألف من خمسة فصول لا تصاغ على النمط الكلاسى الذى يضعها كلها على خشبة المسرح ، وانما على أساس أن يجسد منها ــ فعلا وقولا ــ ثلاثة فصول فقط ، هى : الأول ، والثالث ، والخامس ، وأن يختفى الفصلان الباقيان ــ الثانى والرابع ــ فى استراحتين . وهذا المطلب ليس حرفيا فى طموحه وانما يميل ميلا شديدا نحو المجاز ، فهو يرمى الى تضمين المسرحية الواقعية « فصلين للاستراحة » لا يخلوان من الأحداث المتوهمة أو المحذوفة ، وأن يصاغا بنفس الاهتمام الذى تصاغ به الفصول الثلاثة ذات الأحداث والأقوال التى ستتجسد . وهذا الاهتمام المولى للأحداث غير المرئية والتى تكمن بين الفصول ــ يساعد بلا أدنى شك ــ على نمو الشخصيات ، واختمار الوقائع ، وكلها عوامل تساعد بدورها على ابراز تيمة المسرحية وكيانها العام .

وهكذا يمكننا أن نخلص مما تقدم الى أن المسرحية

ليست مجرد عدد معين من الفصول التى تقع بينهـا فواصل استراحية تتيح للمشاهد فرصـة الاسـترخاء والتدخـين والدردشـة ، وانما هى كل فنى متدامج الأجزاء التى تشكل فيما بينها وحدة عضـوية . واذا كانت الفصول الدرامية هى التى تحظى بالاهتمـام الأول والأخير من المؤلف المسرحى لأنهـا فى نظر أى اعتبار هى الدراما نفسها ، فان لفواصل الاستراحة أيضا دورا حيويا . فهى تبتلع الأحداث غير القابلة للعرض على خشبة المسرح ، والأحداث التى لا يستطاع عرضها كلها ، وانما توحى بذلك كله الى خيال المشاهد . كما أن تلك الفواصـل تساعد فى تحقيق وحدة المسرحيـه كبناء متـكامل فى ذاته ، وتعطى فرصـة للشخصيات والأحداث كى تتطور وتتنامى ، وفرصة أخرى للمتفرج كى يخفف من انفعالاته ويتأمل فيما حدث ، وفيما يمكن أن يحدث فى الفصل التالى .

واذا كانت الأحـداث الواقعـة فى الفواصـل الاستراحية ذات قيمة عمليـة بالنسبة للكاتب المسرحى

والمتفرج على النحو السابق تبيانه ، فانها ذات قيمة أيضا بالنسبة للمخرج والممثل • فاذا كانت مهمتهما هى تشكيل الشخصية المسرحية وتفسيرها فى ظروف وضعها الاجتماعى والنفسى والحسى ، تبعا للأقوال والأفعال التى يقدمها نص المسرحية ، فان مرور وقت ــ ولو بسيط ــ فى الاستراحة يساعد على أحداث تغيير فى الشخصية المؤداة تمثيلا واخراجا • فكل شىء فى الطبيعة فى حالة مستمرة من التغيير ، والشخصية الدرامية ــ التى يجاد تصويرها ــ تكون هى الأخرى فى حالة تغير • ولو أن حدثا ذا مغزى قد وقع خلال الاستراحة ، أو فى المنطقة الصامتة ، فان التغير الطارىء على الشخصيات بسبب هذا الحدث يجب أن يتضح للمتفرج فى تفسيرات المخرج والممثلين •

ان الفاصل الاستراحى ــ بلا شك ــ جزء حيوى فى بناء المسرحية الواقعية ، أما المسرحية غير الواقعية فهى معفاة من تلك الضرورة لأن لكل مذهب أو أسلوب مسرحى ملابساته الخاصة التى تحكمه •

ملحوظـة :

المسرحيات التى أشير اليها فى هـذه المقالة متمثل بها عن عمد لأنها متاحة فى اللغة العربية ويمكن أن يطلع القارىء عليها .

مجـلة « الكاتب » ١٩٧٦/٨/١ .

علاقة المسرح المصرى بالمسرح الأجنبى

لاشك أن المسرح المصرى ـ بقطاعيه العام والخاص ـ يعانى من نقص شديد فى النصوص المحلية الصالحة للعرض • أى التى يكتبها مؤلفون مصريون عن موضوعات بيئية مستوحاة من صميم الثقافة الوطنية وتراثها ، أو عن موضوعات انسانية عامة ، ذات دلالة عالمية • وتشتد وطأة هذه الأزمة ، عندما تحس الفرق المسرحية بأنها مهددة ـ كل موسم ـ بالتوقف ، بسبب ندرة النصوص ، بينما هناك أجهزة مطالبة بالعمل ، وحاجة الجماهير الى التغذية الذهنية والترفيه مستمرة ومتنامية •

وللتغلب على تلك الأزمة ، كان ولابد من اللجوء الى النصوص الأجنبية . وهذا اللجوء الاضطرارى ، يجب أن يكون اختياريا وطواعية ، كى يكون للمسرح الغربى نصيب ما فى جملة عروضنا المقدمة ، حتى ولو كانت هناك وفرة فى النصوص المحلية . لأن الارتباط الحضارى بالغرب ، لابد وأن يبقى مستمرا ، اذا ما أريد تحقيق نهضة عصرية واعية . ولا يعنى هذا ، الدعوة الى تنحية التأليف المحلى لصالح التأليف الأجنبى ، وانما يعنى التمسك بألا يغيب النص الأجنبى عن محيط المسرح المصرى غياب القطيعة والهجر ، لأنه مصدر اشعاع ثقافى قوى .

واللجوء الى روائع المسرح الأجنبى لحل أزمة النصوص المحلية المستحكمة ؛ لاشك اجراء مشروع . وهو فى شكله الراهن يتخذ صيغتين أساسيتين :

(أ) ترجمة النص الأجنبى ترجمة حرفية ، وتقديمه كما هو .

(ب) أو تغيير قسماته التى خلق عليها ، باجراء

تعديلات مختلفة القيمة والحجم . قد تتصف بالتمصير، أو الاستيحاء ، أو النهب ، أو البعككة .

ولنتعرض لهاتين الصيغتين بالشرح الموجز .

لو تفحصنا النصوص المسرحية التى عرضتها فرقنا فى السنوات العشر الأخيرة ، لاستخرجنا عددا من النتائج المؤسفة . من ذلك ، أن فرق القطاع العام — دون القطاع الخاص — هى التى تتبنى صيغة الترجمة الحرفية ، لأنها هى التى تأخذ على عاتقها مهمة تقديم النص الأدبى الجاد . ولكن مما يحزن ، أن عدد النصوص العالمية التى قدمت فى ترجمتها الحرفية لا يتجاوز عدد أصابع اليدين بقليل خلال العقد الأخير . كما يلاحظ أن ما يقدم من تلك النصوص ينتمى — فى غالبيته الى التراث الغربى ، أو — فى أقليته — الى ما قبل عشرين سنة خلت على الأقل ، وليس الى المسرح المعاصر الذى يعيشه العالم الغربى الآن .

ومع أن القديم مرغوب ومطلوب ، الا أن العلاقة بين المسرح المصرى الحديث ، والمسرح الغربى الحديث

تكاد تكون مقطوعة تماما • فاذا كان المسرح قد عرض ـ قبل العشر سنوات الأخير ـ شيئا من أعمال ابسن ، وشو ، وتشيخوف ، وأنوى ، ولوركا ، وبريخت ، وسارتر ، وأضرابهم ، فان تلك الأعمال شبه (ريبرتوارية) ، اذا ما قيست بما تنتجه الحركة المسرحية الحالية طوال العشرين عاما الماضية • ففى فرنسا ، وألمانيا ، وانجلترا ، وأسبانيا ، وتشيكوسلوفاكيا ، واليونان ، وأمريكا ، وأستراليا ، ودول أمريكا اللاتينية ، مئات من المسرحيات الجديدة ، لكتاب محدثين مشهورين خارج أوطانهم ، ولكن المسرح المصرى لا يعرف أى نموذج لأى واحد منهم •

ولو فرضنا أن دفعنا الى المسئولين المسرحيين بنص مترجم من أعمال ماريو فراتى الايطالى ، أو وليم هانلى الأمريكى ، أو رينر الألمانى ، أو هرمانس التشيلى ، أو بيتر هاندك النمساوى ، أو أى مؤلف مسرحى أجنبى معاصر للاحظنا أن التهمة الرافضة التى توجه اليه من قبل هؤلاء المسئولين هى تهمة « التجريبية » • ومعنى التجريبية ـ فى نظرهم ـ أنه شبه فكرى ، ولا يرضى

النزعات الشعبية العامة ، التى تقاس غالبا بمعايير تقليدية أصبحت مستهلكة • وعلى هـذا ، فان الذوق المسرحى المصرى شبه متجمد هو الآخر ، وينفر من النصـوص الأجنبية المعاصرة ، ويعرض عنها — بدورد — بدعوى (التجريبية) أى أنها لا تقدم الا فى مسارح الجيب لقلة من المثقفين والمتعلمين • ولاشـك أن الذوق خاضـع لعوامل التطوير ، والتربية ، والتعويد ، اذا ما استطاع المسئولون المسرحيون تغيير مواقع أقدامهم فى عمليـة « محلك سر » ، ومحـاولة التقدم للأمام ، وايصـال قنوات الحركة المسرحية القومية بالحركات الأجنبيـة المعاصرة ، حتى لا تنفى النصـوص الجديدة بعيدا عن مجالنا المسرحى الحديث كى يبقى عبدا لقوالب نمطية أصبحت قديمة •

وهذه العزلة أثرت — بالسلب — فى النصـوص المحلية المؤلفة فى تلك السنوات القليلة المـاضية • فهى ليست محدودة القيمة الفنية فحسب ، وانما هى أيضا محرومة من لمسات التجديد والاستنارة التى يمكن أن يحدثها الاحتكاك التقنى والفكرى بالنصوص الغربيـة

المعاصرة • ولا أنكر ان العوامل المسببة لهذه العزلة كثيرة ، منها احتضار حركة الترجمة ، واختفاء المجـلات المتخصصة ، وجمود الحركة الثقافية ، وهبوط مستوى التعليم والتثقيف ، وافساح المجال للأدعياء أمام ست الأصـلاء •

أما الصيغة الثانية التى يأتينا فيها النص المسرحى الأجنبى ، فتتمثل ـ أساسا ـ فى غالبيـة مسرحيـات القطاع الخاص • وثانيا ، فى بعض مسرحيات القطاع العام ، حين يحسد منافسه الخاص على نجاحه الأدبى والمـادى العريض • فيقوم بمحاكاتـه فى كثـير من التهافت والرخص •

فلا يكاد القطاع الخاص يسمع بمسرحية أجنبية ، أو فيلم أجنبى يصلح لمغامراته ، حتى يوفد اليه مندوبا فوق العـادة من ادارة جوازاتـه وجنسيته ، كى يقوم باجراء عمليـة تمصـير واقتباس شـديد . فيجعل من لندا زليخة ، ومن طومسون شبراوى أبو مخيمر ، حتى تمحى معالم النص الأصلى ، ويخرج من دينه وقوميته • والشواهد على ذلك لا تحصى ، من ذلك مسرحيات :

مدرسة المشاغبين ، وفندق الأشغال الشاقة ، والفك المفترى ، وانتهى الدرس يا غبى ، وعشرات أخرى من المسرحيات الفاشلة او الناجحة التى تنتهب عن أعمال أجنبية . ولهذا يجب أن نقف ضد الاشتراك فى صندوق حق الأداء العلنى العالمى ، لأن ما يجب ان نسدده بالعملة الصعبة للمؤلفين الغربيين ، يفوق فى جملته حصيلة النظافة التى تستولى عليها محافظة القاهرة .

ولأن القطاع الخاص يعتمد فى بقائه على عملية التمصير ، والاقتباس ، والاغارة الوحشية على الأعمال الدرامية الأجنبية بسبب أزمة التأليف المحلى ، فهو مستبعد عن نطاق الدراسات المسرحية فى المعاهد والكليات الجامعية . وهذا — بلا شك — خطأ أكاديمى ، اذ لابد من رصد ظواهره ومتابعته عن كثب ، لأنه يشكل — أردنا أو لم نرد — شريانا نابضا فى جسم الحركة الثقافية بالعاصمة . وبالطبع لا يجب أن تخضع لهذا التقييم — الواجب تاريخيا — العروض الغثة المنحطة ، مثل : انهم يقتلون الحمير ويا مالك قلبى بالمعروف ... الخ .

أما مسرحيات القطاع العام الممصرة ، فهى وحدها التى يتناولها التقييم النقـدى . وعلى هـذا ، فهى وحدها التى تتعرض للمؤاخذة واللوم ، ثمنا لدراستها . والتأريخ لها . ولا اعتراض ـ بادىء ذى بدء ـ على أن يقوم هـذا القطاع بتمصير النصـوص الأجنبية التى تستسيغها الثقافة المحليـة وذوقها . الا أن الكثير من النصـوص الممصرة ـ مثل زوربا المصرى ، ودكتور كشك ، ووشم الأسد ـ بضائع كاسدة وهابطة ، لأن أساسياتها الأجنبية تستعصى على التحويل ، ومماشـاة النكهة المحلية . ويرجع هـذا الفشـل ـ فى المحـل الأول ـ الى أن القائمين بعملية التمصير ، لا يتعرفون على النصوص الأجنبية فى لغاتها الأصلية ، كى ينتقوا منها ما يلائم ، ويستبعدوا ما لا يلائم ، ولكنهم يعتمدون اعتمادا كليا على النصـوص المترجمة المتداولة . وبهذا فهم محصورون فى نطاق ضيق ، ومضطرون الى التحايل على ما تحت أيديهم من مترجمـات ، كى تتمصر بالقوة والتهـديد ، وتتشرب الذوق المصرى ، وان كان هو

بدوره يعافهـــا • والنتيجة الحتميـــة من البداية ، هى فشل زراعة شىء غريب فى البنية الثقافية •

وهذه القضية ، تقودنا ــ بالضرورة ــ الى ظاهرة لا أخلاقية ، متفشية فى مجال تمصير النصوص الأجنبية، أو مسخها مسخا زريا • فبدلا من أن تجرى عمليـــة الاعداد هـــذه ، عن طريق تقـــديم اقتراحات خاصـــة بترجمة نصوص أدبية معينة ، ثم تمصـــيرها بوساطة كتاب معروفين ، أو ناشئين موثوق بهم ، تحولت المسألة الى عملية سطو على المترجمات المعروفة ، وغير المعروفة • ويقوم بعملية السطو هـــذه ــ غالبا ــ كتاب يسعون وراء الكسب المـــادى ، وتحقيق الشهرة الأدبية ، وايهام الرأى العام المسرحى ، بأن عملية الاعداد أو التمصير ، تتضمن قيامهم بالترجمة أيضـــا • فاحتكاك بسيط ــ لا يتعدى السلام عليكم ــ بمعظم هؤلاء المعدين ، يؤكد أنه لا معرفة لهم باللغات التى يدعون النقل عنها ، ولكن لهم معرفة ضالعة بالتفتيش عن الترجمـــات الموجود ، ثم فبركتها ، وتحويلها الى أعمال ممصرة أو مشوهة . وتقديمها الى الفرق المسرحية ، بزعم أنها من نتاج خبرات

أقلامهم ، التى لم يعرف عنها قط ، أنها على علم بأسرار وآداب اللغات الألمـانية ، أو الأسبانية ، أو الروسية ، أو الايطالية ، أو الفرنسية التى يدعون التمصير عنها • كما لم يؤثر عنهم من قبل ترجمـة مقالة ، أو حـدوتة أو حتى نطق عبارة « جف مى بقشيش جورج » •

ولو راجعنا اعلانات المسرحيات المعدة أو الممصرة التى عرضت وتعرض الآن ، لوجـدنا اسم الأسـطى المفبرك منفوسا وملونا فى حجم العنوان • أما أصحاب المصادر المترجمة التى قامت عليها هـذه المسرحيات ، والذين قضـوا الليـالى الطويلة فى الترجمـة والبحث المضنى فى بطون القواميس عن معنى كلمة أجنبية شاذة، أو تعبير غريب غير مألوف ، فلا نصيب لهم فى التركة التى تنتهب بأسبقية وضع اليد • بل وكثيرا ما يستبعد اسم المؤلف الأجنبى نفسه ، وكأنمـا يكفيه فخرا أن نخصها سى بعجر الزعترانى ، وبرقشها باسمه الكريم •

هذا السطو على ترجمـات الآخرين فى حاجة الى ردع ومحاسبة ، ولعل أبسط قواعد الرقابة ، هو مطالبة

كل ممصر أو معد أن يقدم علانيـــة مصـــدر تمصيره أو اعداده ، ســـواء كان فى ترجمة عربية ، أو فى لغـــة أجنبية ، حتى تتحدد الجهود ، ولا تضيع حقوق الآخرين الحضـــارية •

والا فأين اسم وحق المرحوم فتوح نشاطى وأنور فتح الله ، اللذين ترجما مسرحيـــة « زواج فيجارو » للكاتب الفرنسي بومارشيه ، والذى خرج من تحتهـــا اغتصـــابا ، هـــذا الشيء الغث المقرف الذى لا هـــو بالمصرى ولا بالأجنبى ، وكان يتســـمى باسم « زواج ســـبرتو » ؟؟

مجـلة « آخر ساعة » ١٩٧٨/٢/٢٢ •

مسرح الحرب الخاطفة

منذ أن قدم أنصـــار الحركة الدادية فى باريس تمثيلية « محاكمة موريس باريه » فوق حشائش منتزه « سانت جولين لى بوفر » فى بداية العشرينات من هذا القرن ، والعروض التمثيلية السياسية يتوالى تقديمها فوق آسـفلت الشـــوارع فى بعض بلدان أوربـــا وفى أمريكا . ولقد ظهرت طوال هذه السنوات أعداد كثيرة من الفنـــانين المسرحيين المـــارقين الذين أدركوا أن صناعة هذا القرن الثقافية انما هى فى صميمها وجه من وجوه الرأسمالية الذى يجب خمشه والقضاء عليه .

ان عروض الشارع المسرحية التى تناقش النتائج

الاجتماعية المتولدة من النظم والتطبيقات السياسية ، تقابلها عروض أخرى شارعية أيضا ولكنها لا تحتك بالسياسة ، بل ولا تجروء على مساس البناء الاجتماعى القائم ، ولا يهمها توقير أو تجريح المنظمات السياسية التى هى أس المشكلات المعاصرة التى تقض مضجع الانسان • ولكن هدف هذه العروض المسالمة هو مواساة انسان العصر وممازحة أفكاره وقضاياه السطحية ، عن طريق مناقشة مشكلاته الجنسية ، والفنية ، والثقافية بشكل محدد ، وذلك طمعا فى أن تحتويها أسواق الفن التقليدية •

والواقع أن ما يهمنا هنا هو الفضيلة الايجابية الأولى لمسرح الشارع والتى نود أن نتمثلها عمليا فى نقل مقطوعتين غاضبتين احداهما من فرنسا والأخرى من أمريكا • وهذا الوجه السياسى من المسرح الشارعى يندرج بخصائصه ومسبباته تحت مدلول أحد هذه المصطلحات التى استحدثتها الحركات المسرحية الحرة والتى لم يلتفت اليها القاموسيون بعد الالتفات الأكاديمى • وأعنى بذلك مصطلح « مسرح الجوريللا »

أى مسرح « الحرب الخاطفة » • ويشير هـذا المصطلح بوجه عام الى كل شكل مسرحى سـياسى أو طليعى معاصر ابتداء من المسرحية الانشادية « شعر » وانتهاء بعروض فرقـة سان فرانسسكو للميم والتى لم تشتهر بعـد •

ولقـد حاول شـاب من خريجى هـذا المسرح الأمريكيين الوصول الى تعريف بسيط له فقال : « انه المسرح الذى يتظاهر بأنه ليس مسرحا • انه مسرح الواقع المعاد صياغته • وبهذا فهو يستهدف تجنيب مشاهديه فرضهم التقليدى المتهرىء : « لا ، ان المسألة تمثيل فى تمثيل » • ولاشك أن المشاهدين بهذا الفرض ـ الذى تسعى معظم المسارح السياسية الى الاجهاز عليه ـ يعزلون أنفسهم وجدانيا وعمليا عن امكانية الايمـان بالسعى الجاد لخلق حلول ثورية تغير الواقـع المفقود • فعن طريق تمثيل بعض الأشياء كما لو أنها كانت حقيقـة ، فقد تتخلق الظروف التى يمـكن أن تصبح بها هـذه الأشياء فعلا حقيقية • وقد يحدث فى بعض الأحيان ـ وفى أثناء الأداء ـ أن يتحول الكشـف عن الخطـأ

الكامن فى الموقف ، الى تحسين هيئة الخطـأ نفسه •
ولكن مهما كان الأمر فان الكشف ذاته لابد وأن يقود
الى الاحساس بوجوب تصحيح هـذا الخطـأ • ان
رسالة المسرح السياسى بصفة عامة تدعو لا الى القضاء
على الحرب كمعنى ومبنى ، ولكن الى اكتشاف نوعيات
الحرب الحقيقية الجديرة ببذل التضحيات • ولاشـك
أن مسرح الشارع ـ كمنظمة سياسية ـ عرضة بهذه
الهدفيـة الصريحـة للاسـتنكار والهجوم لأنه ناقـد
بلا طقوس • وربما لأنه ينتقل من شارع الى آخر دون
غطاء من الحماية التى تفرضها امكانية اعتباره « فنـا »
بالقياس التقليدى •

١

ثـورة مايـو

لقد استطاعت الاضطرابات التى حدثت فى فرنسا
خلال شـهرى مايو ويونيـة عـام ١٩٦٨ ، أن تنسف
الجسور المقامة حول مفاهيم « الفن والثقافة » ، وأن

تتعداها الى الجسور الاجتماعية والسياسية ، حتى لقد بدا وكأن حلم الطليعيين القدامى قد تحقق أخيرا فى تحويل « الحياة » الى « قطعة فنية » عريضة ، والى تجربة جماعية خلاقة . فلقد استبعدت حركة مايو الثورية من حومتها وقتذاك القادة التقليديين للأمة من أمثال : رجال البنوك ، قواد الجيش ، وزعماء السياسة ، والمديرين وملوك المال والاقتصاد ، وأصحاب المصانع، وتجسدت هذه الحركة فى موجة عارمة سرعان ما تجزأت فى اضطرابات الجموع المتظاهرة التى أقامت المتاريس فى الشوارع ، وسعرت القتال بين قوات الحكومة والراديكاليين ، وأحرقت سوق الأوراق المالية ، وعملت على انهيار النظام الديجولى وهروب وزرائه . لقد أضرب فى منتصف الشهر المذكور حوالى عشرة ملايين عامل .وكان ذلك أكبر اضراب عام فى تاريخ الحضارة الصناعية ، حتى لكاد أن يقلب البناء الاقتصادى كلية فى فرنسا ويؤثر على ما عداها . وكما احتل العمال معظم المصانع ، اعتصم الطلبة بالجامعات ، وأصبحت السلطة الحاكمة ازاء هذا المد الطاغى منهارة

ولا حول لها ولا قوة . ولعل أهم ميزة لهذه الاضطرابات انها لم تتحول الى حرب أهلية . أو تجعل من الشوارع حمامات دم كتلك التى حدثت فى المكسيك ، وراح ضحيتها أكثر من مائتى طالب . وكاد التغيير أن يكون قدرا حتميا لولا أن الحزب الشيوعى باتحاداته وتنظيماته تقابل مع ديجول فى منتصف الطريق لينقذه من محنة قاسية لم يتعرض لمثلها طوال حياته . وعلى هذا ، رجع العمال الى مصانعهم تحت امرة قياداتهم البيروقراطية ، وبدأ البوليس يحتل المصانع واحدا وراء الآخر ، وفى صحبة رجال البوليس كان يهرع أصحاب المصانع « الشرعيون » الى مكاتبهم . وهكذا أنقذ النظام الرأسمالى فى فرنسا من انهيار محقق كان سيسببه ضغط العمال والطلبة .

كان لاضطرابات ربيع ١٩٦٨ آثار سريعة ومباشرة على تغير الفرد والمجموع . فمع قيام المظاهرات التى شملت البلاد كلها أصبحت العلاقات الانسانية أكثر انفتاحا . وأكثر حرية واستيعابا لفكرة التحول . واختفت المحظورات ، وثورات الرقابة الذاتية مع شبح

السلطة المخيف . ان الدور الواحد الذى كان يلعبه كل فرد من قبل لم يعد مقصورا عليه وحده ، ومن ثم تبودلت أدوار اللعبة وظهرت أخلاق اجتماعية جديدة . لم تعد هناك أدوات رقابية قاسية لكبت الرغبات ، ومن ثم انطلقت تلك الرغبات تعبر عن وجودها فى صراحة ، وفى أكثر الأشكال جرأة وحرية . لقد بدأت حاجات لا وعى الناس تخترق فى قوة شبكة بوليسية متهتكة كانت قد أقامتها مؤسسات القمع والارهاب ، واعتبرتها العمود الفقرى للنظام الرأسمالى . كان الناس يرقصون فى كل مكان ويسجلون على كل الجدران العبارات التى تموج بها بواطنهم ، ويتصلون ببعضهم من غير شعور بالغربة ، لأن التوحد الانسانى صهرهم فى بوتقة الاحتجاج والتمرد .

كان المسرح الشوارعى — أو مسرح الحرب الخاطفة — يمثل موجة فى هذا الغليان العارم . لقد أخذ يذرع الشوارع ، ويذهب هنا وهناك ، ويخترق المظاهرات — كتلك التى حدثت فى ١٣ مايو واحتشد لها أكثر من مليون فرد — ليقدم عروضا ناجحة مستمدة

أعصابها من حركة ٢٢ مارس من نفس العام ، والتى نادت بأن القوة هى فى الشوارع ، لأن الشـوارع أولا وقبل كل شىء تخص الناس كافة . وحينما ظهرت تماثيل ودمى كبيرة مصنوعة من القماش والقش وتمثل عددا من السياسيين وأخذ يحرقها المتظاهرون ، كان مسرح الحرب الخاطفة يطوف حول النار المشتعلة فى الدمى يقدم طقوسه وتراتيله فى صيغة تمثيليات قصيرة مركزة كان يحتدم حولها جدل الرغبة فى ايجاد مصير مشترك . وعندما احتـل « مسرح الأوديون » الباريسى بـدأت مجموعات كثيرة صغيرة العدد من الطلبة والممثلين تجسد أنباء الشارع اليومية وأخبار الناس الهامة فى شـكل درامات كوميـدية قصـيرة ، كانت تتبعها مناقشـات صريحة مع المشاهدين العابرين . وحتى بعد أن صفيت الأزمة بقيت بعض هذه الفرق الشارعية التى نشـأت فى ربيع ١٩٦٨ تعمل بنفس الأسلوب والهدف حتى بداية عام ١٩٦٩ . ان غاية هـذا المسرح ــ كما يدل عليـه اسـم الحرب الخاطفة ــ هو تسـديد ضربات نقدية ساخرة الى النظام الرأسمالى ، وفضح ترسانته الفكرية

المدعمة بالايهام الزائف بأنها تعمل على تحقيق الطمأنينة والحرية للفرد والمجتمع على السواء •

والتمثيلية التى نقدمها قامت بأدائها فرقة « الحركة الثقافية » التى استقرت من بادىء الأمر فى « مسرح دى لابى دى بوا » والذى شارك فى صنع الحياة السياسية فى أثناء حوادث ١٩٦٨ • وقد فتح المسرح أبوابه وقتذاك لكل فرد يريد المشاركة فى التعبير الحر مادام يحمل أفكاره وتجاربه • ثم هجرت هذه التمثيلية ــ مع عديد غيرها ــ خشبة المسرح التقليدى لتذهب الى الشارع وتشتبك بالنقاش مع السابلة •

٢

النص الفرنسى

الشخصيات : السيد ــ السيدة ــ الرجل الراديو ــ الطلبة •

(يجلس السيد والسيدة جنبا الى جنب • تقترب مجموعة من الطلبة وهى تغنى نهاية النشيد الثورى

الاشتراكى العالمى • يمرون ثم يهتفون : انكم جميعا مسئولون) •

السيد : انهم ذهبوا •

السيدة : لا شأن لنا بهم •

السيد : ليس هذا من اختصاصنا • انها السياسة •

السيدة : هـذا لا يهمنـا • دعنـا نستمع الى بعض الموسيقى •

(يقوم ممثل بدور الراديو • ينهض السـيد ويدير زرا فى قميص الممثل) •

الراديو : أقيمـت المتـاريس فى الحى اللاتينى • ان البوليس سـيتدخل • مجموعة من الطلبـة اليساريين يسيحون فى الشوارع •

السيد : آه من هؤلاء الطلبة !

السيدة : من هؤلاء الطلبة !

السيد : كان من المفروض انهم يشتغلون •

السيدة : هـــذا صحيح • كل واحد فى مكانه •

السيد : الطلبة يجب أن يستذكروا دروسهم •

السيدة : والعمال يجب أن يعملوا •

السيد : والمدرسون يجب أن يقوموا بالتدريس •

السيدة : والعاطلون يجب أن يظلوا كما هم عاطلون •

السيد : هذا شيء سهل الفهم جدا •

الراديو : الاضرابات تجتـــاح كل قطاعات الاقتصـــاد الفرنسى • والعمال يحتلون المصانع •

السيد : ماذا يريدون أن يفعلوا بهذا :

السيدة : لا أحد دعاهم الى ذلك •

الراديو : وبسبب اضراب عمال النقل ، فان محـــلات الأطعمة تعانى من خطورة نفاد المخزون عندها بسرعة •

السيد : هل اشتريت بنا للقهوة ؟

السيدة : كثيرا من البن •

السيد : وزيتـــا ؟

السيدة : كثيرا منه .

السيد : وســـكرا ؟

السيدة : عظيم جدا . نستطيع الآن أن نتحمل عواقب الاضراب .

الراديو : من المقرر أن البنزين لن يبـــاع الا لحمـــلة البطاقات : الاطبـــاء ، ورجال الاســعاف ، وموردى الأغذية ، وأعضاء البرلمـــان .

السيد : لقد أصبحت الحالة مقرفة .

السيدة : ماذا سيحدث لنا ؟

السيد : لقد زنقنا فى الركن كما تزنق الفئران .

السيدة : ولكن ماذا سيحدث لنا ؟

السيد : لقد تورطنـــا .

السيدة : لقد تورطنـــا .

السيد والسيدة : (معا) لقد تورطنا .

الراديو : لقد أغلقت البنــوك ، ومن الآن فصــاعدا
فسيكون من المستحيل سحب أية نقود لأن
الشيكات لا قيمة لها •

السيد : هــذا جنون •

السيدة : مخيف •

السيد : فوضى •

السيدة : ماذا سيحدث لنا ؟

السيد : هنــا الفوضى •

السيدة : ماذا سيحدث لنا ؟ هذه فوضى •

السيد : هذه فوضى • ماذا سيحدث لنا ؟

السيدة : كل شيء يتفتت •

الاثنان : ماذا سيحدث لنا ؟ ماذا سيحدث لنا ؟

الراديو : قد أعلن وزير الداخلية انه ابتداء من بعد
ظهر اليوم سيباع البنزين دون أية قيود فى
محطات شركتى « شل » و « أسو » •

صوت من بين الجماهير : ان جنود المظلات قد حرروا مينا جنفلير ٠

السيد : عظيم ٠ عظيم ٠ كل شيء بدأ يتحول الى حسن ٠

السيدة : كل شيء بدأ يرجع الى طبيعته ٠

السيد : دعينا نذهب الى الريف يا حبيبتى ٠

(يقفان وتتماسك أيديهما)

الراديو : ان البوليس قد اقتحم الاذاعة التى يحتلها المضربون ٠

همـا : كل شيء قد عاد الى حالته الطبيعية ٠ فلنذهب الى الريف ٠

الراديو : لقد أطلق سراح الجنرال سالان ٠

همـا : كل شيء قد عاد الى حالته الطبيعية ٠

الراديو : ان الرجل الذى يلصق الاعلانات قد ضربته مجموعة من الطلبة اليمنيين ضربا أفضى الى المـوت ٠

همـــا : كل شيء قد عاد الى حالته الطبيعية .

الراديو : فى نهـاية الأسبوع المـاضى بلغت حوادث الطرق كالآتى : ١٤٢ موتى ، ٥٤٦ أصيبوا بجراح .

همـــا : كل شيء طبيعى ، كل شيء طبيعى .

(يلتفت الممثـلون الى الجمهـور ويقولون لهم :) وأنتم ما رأيكم ؟ ماذا ترون ؟

٣

الثورة ضـد حرب فيتنـام

اذا كانت مسارح برودواى فى نيويورك تمثـل عرفيا الوجه الرسمى للثقافـة المسرحية الأمريـكية ، فالحقيقة ان معظم عروضها التقليدية الشكل والمضمون لا تمثل غير نزعة الطبقات التى هى نتاج وراثى للحياة الأمريكية ذات الجرس الرأسمالى العالى . أما مسارح خارج برودواى التى تتعفف فى ظاهرها عن اسـتهداف المتاجرة فى الفن ، فانها ـ فى الواقع ـ لا تمثل غـير

الوجـه المثقف لمسارح برودواى التجـارية • ولكن المسرح الصـادق فى عفويتـه ورسالته فهو الذى يقع خـارج برودواى ويتميز على ما عداه هدفا وشـكلا وتكوينا حتى لينتسمى « بالمسرح السرى » لأنه يغرس نفسـه الى ما تحت العرق والجلد • ولقد قام المسرح أساسا على محاولات الشبان المتمردين الذين يحسون بالضياع فى متاهات حضارة القرن ، ويشعرون بالقلق فى ظل ما يسمى بالنظام الأمريكى الحر • ومما زاد فى دينامية تمرد هؤلاء الشبان حرب فيتنام الشرسة التى تجرى على أرض غريبة بالنسبة للأمريكيين • هـذه الحرب اللامتوقعة النهاية أنضجت روح التمرد والسخط وبثت فى النفوس وعيـا صحيحـا بعمق الجرح الذى ينزف فى تهطل ، ــ وبالتبعية ــ بالمشكلات الاجتماعية والاقتصادية التى يسببها هـذا النظام الأمريكى • فقد تنبه الشباب الى أنهم ملزمون اجباريا ووراثيا بالدفاع عن النظام عن طريق المشاركة فى حرب ابادية لا يؤمنون بأن فيها بعضا من العدل • ومن ثمة أحس الشـباب فى الجامعات والمعاهد العليا وغيرها بلذع الضمير وتأرقه •

وبحتمية المصير الأســود الذى دائما ما تقرره الادارة الأمريكية التى تسيطر على مقدرات البلاد ، وتدير من الأبهاء المكيفة الهواء حربا قذرة تسوق اليها التضحيات الجسيمة ألوفا مؤلفة ، وأموالا عريضـــة ، بينما يتخم ببـلايين البـلايين أوليــاء الأمور من الرأســماليين الامبرياليين . ان الحلم الأمريكى القديم الذى نادى به ابراهام لنكولن وغيره من الزعماء الكلاسيكيين لم يعد المطمح القومى الأســمى فى مجتمع تســوده روح العنف ، والتفرقة العنصرية ، والرياسات المغرضــة ، والمخادعــات السياســية ، وصــوت المــال الأجهر ، وعصابات البنوك ، ودعاة المصالح الشخصية والتحلل الاجتماعى . وازاء مبدأ العنف السائد اتخذت ثــورة الشباب ــ كلما استطاعت ــ نفس الأسلوب : أشعلوا الحرائق فى بعض المؤسسات التى تعيش على صناعــة الحرب ، عصــوا أوامر الخدمة العســكرية وهاجموا مراكزها وبددوا سجلاتها ، نظموا المظاهرات والمسيرات الضخمة التى تنادى بانهاء الحرب ومحاكمة (عشاقها)، هربوا من ميدان الحرب ملتجئين بدول شــمال أوربا ،

هجموا على القطارات التى تحمل الذخائر ، أضربوا عن التدريب وسلم بعضهم نفسه الى (أعدائهم) .. الخ .
ومع كل هذا وغيره ظهر أسلوب آخر من أساليب الاحتجاج وهو تكوين الفرق المسرحية الشارعية التى تدعوا المواطنين الى الثورة ، والى اعادة النظر فى استسلاماتهم العفوية لتصرفات السياسة ، كما تدعو الى المناداة بالسلام والحب ووقف نزيف الدم فى فيتنام ، والى تقريب الانسان من أخيه الانسان ، والغاء الحواجز ، والمسافات بين الأفراد ، بدلا من تفاقم هذا التمزق الاجتماعى ، والفردية المهووسة ماديا ومعنويا بتوطيد ذاتها الى حد التضخم . وتتميز مسرحيات هذه الجماعات بالقصر والتركيز والسخرية من المتعارفات الاجتماعية التى لا تخدم الواقع المعاش . انها لا تغرق أفكارها فى ضبابيات اللامعقول ، ولا تمنطق المسائل الى درجة العقلانية والتحجر ، فالواقع يمتزج بالخيال . والفكر بالعاطفة . والنقد اللاذع بالشاعرية التى تشبه الحلم ، والغناء بالدراما . أما الموضوع الرئيسى الذى تعالجه مسارح « الحرب الخاطفة » فى أمريكا فهو عدوانية

حرب فيتنام وما يترتب عليها من مشـكلات عاطفيـة واجتماعية حادة . انها تعتبر الحرب مواجهة جبريـة لزهور الشـباب الأمريكى مع ريح سـموم لا تنتهى الا بهزيمة محققة وموت محتوم لا يعقبه معنى بطولى ولا ذكرى . وتتم العروض فى أسـلوب سـهل لاذع يستعين فى وجوده بأدوات أدائية بسيطة يمكن نقلها وتركيبها فى سـهولة مثل : سـتائر ، مسجل أشرطة ، أقنعة ، آلات موسيقية وأشرطة سينمائية ، وما شـابه ذلك . وتتكون الفرقة ــ فى العادة ــ من مؤلف ومخرج وممثلين وبعض المساعدين فى الأعمال الفنية الأخرى . وتؤدى العروض فى الجراجـات المهجورة ، وأفنيـة الكنائس ، وبدرومات المقاهى والبارات ، وفى الشوارع العريضة حيث يتحلق الناس ليشاركوا فى الدعوة الى السـلام .

وهـذه القطعة التى تترجمهـا فيما يلى وضعهـا « مارك اسـتين » ــ مخرج ومـدير حركة « الملعب المسرحى الأمريـكى » ــ تحت عنـوان « تمثيليـة للمؤتمرات » .

٤

النـص الأمريـكى

الموقف : أى مؤتمر من هــذه المؤتمــرات التى تنعقد فى أحد الفنادق الكبرى ، حيث نجد مجموعة من الناس تناقش كل شىء ما عدا الموضــوع الذى يجب مناقشته :

« فالجمعية الكيمائية الأمريكية لبائعى القطاعى » لا تناقش مســألة النابالم • و « الجمعية الأمريكيــة لأساتذة الجامعة » لا تناقش مشكلة جامعة كلومبيا • واجتماع قادة « جماعة السلام » لا تناقش فيه عبث الاكثار من رفع العرائض الى المسئولين •• الخ •

وعلى هذا فان الاجتمــاع السنوى « لجمعيــة صحافة طلبة الولايات المتحدة الأمريكية » الذى يتكون من محررى صحف جامعات الولايات المتحدة لايناقشون مشكلة فيتنام ومسئولية الصحافة الجامعية • وقد يكون من المساعد ــ ولكن ليس من الضرورى اللازم ــ أن

يوجد متحيزون أو متعصبون بين منظمى المؤتمر • وقبل أن يبدأ المؤتمر أعماله تعلق بالبلكونات شاشات بيضاء ضخمة • هـــذه الشاشات تبقى منصوبة طوال انعقاد المؤتمر ، ويمكن تقبلها على أنها ديكور •

وفى مساء يوم الجمعة يتداول الأعضاء توصـــية كلامية هائلة وقوية ، ومع التوصية قرار يقول بأن جميع الأعضـــاء مجتمعين سيناقشونها فى اجتماع ينعقد ظهر السبت • نعرف أن هذه التوصية مرفوعة من المحررين الذين هم متغيبون عن حضور المؤتمر ، ولكن قد سمع عنهم كل الأعضاء المتواجدين •

فى صباح يوم السبت المتفق عليه ظهرت ــ من تلقاء ذاتها ــ « توصية أخرى » ضد التوصية الأولى • وعلى هذا حمى وطيس المناقشات فى كل أبهاء الفندق • وعند بدء اجتماع المؤتمرين نجد الكثيرين قد طالبوا بأن يبدوا وجهات نظر حتى يمكنهم أن يرفعوا من حرارة الجدال والنقاش اذا استدعى الأمر ذلك • لم يكن هناك داع للتوصية • ومن الواضح أننا قد بدأنا نشعر بحركة

النشاط الزائد الذى تضطرب به المجموعة . وبينما قد ابتدأ زمام التشاحن والتخاصم فى الانفلات ، فاننا نجد اقتراحا قد وصل فجأة لادراج المشكلة فى جدول الأعمال : مشكلة فيتنام (!!) . أدرجوا فيتنام . أدرجوا فيتنام ! وعند هذا الحد تطفأ الأضواء ، ويبدأ عرض أفلام سينمائية فى وقت واحد تتكون من ستة أشرطة تمثل أعمالا وحشية وفظيعة : مناظر للمعارك، جونسون ، دين راسك ، نابالم ، استعراض للعودة للوطن ، صور الأطفال موتى .. كل ذلك يعكس على الشاشات البيضاء . يسود القاعة هرج ومرج .

بعد ثلاث دقائق تضاء الأنوار ، ويوقف عرض الأفلام ، ثم يأتى صوت يدوى خلال ميكرفونات القاعة . لقد كان « صوت رجال بوليسنا » يعلن أن الأفلام التى عرضت منذ لحظة انما هى أفلام مهربة من « شمال فيتنام » . وهى محظورة لأن وزارة الداخلية لم توافق عليها ، وعلى هذا فقد صودرت . ثم يعلن بأن الاجتماع لم يكن مشروعا ، ومن ثم يصدر أمر بانفضاض الاجتماع .

تعطى خمس دقــائق للمحــررين لـكى يبرحــوا القاعة • لقد انقطع الاجتمــاع واختلط الأمر • يعود المحــررون الى حجراتهم لـكى يتحــدثوا عن محــررى الجامعة ومشكلة فيتنام •

مجــلة « الكاتب » مــارس ١٩٧٢ •

الايهام بالواقع واللاواقع فى المسرح

من المقرر فى الثقافة المسرحية ، أن الدراما ليست مجرد عرض للحيــاة ، وانما تتأسس على دعامات من الحياة . فالفنان المصور مثلا ــ يعتمد فى ابداعه على ركيزتين : الأصل ، والتفسير . فاذا ما وضــع على لوحته بطريقة ما شظية من الحيــاة دون تفسير ، فلن يتحقق بذلك وحده عمل فنى ناجح . وكذلك الحــال بالنسبة للمؤلف المسرحى ، فأشد كتاب المسرح مغالاة فى الطبيعية ، لن ينجح عمله النجاح الفنى ، اذا ما اكتفى بنقل بضعة من الحياة الانسانيــة فوق خشبة المسرح نقلا حرفيا . لذا ، كان السلوك الانسانى هو القاعدة

الأساسية التى تتخلق فيها الدراما ، وكان تفسير هـذا السلوك هو الضرورة الفنية فى عملية الخلق . اذ آن التفسير يقوم بتوصيل الأفكار ، واثارة الانفعالات المعينة وتهيئة المناخ المطلوب . لهذا ، كان على الكاتب المسرحى أن يعيد عرض مختاراته من الحياة ، ويأخذها بالتهذيب ، والترتيب ، وتحديد الغاية . ومن ثم ، لا يجوز القول بأن الدراما هى الحياة بذاتها ، حتى ولو كان هـذا القول يتضمن بعض الصدق .

واذا ما تأملنا التراث المسرحى الذى تخلف عبر العصور والأمم المختلفة ، فى ضوء واقع الحياة ولا واقعها ، لوجدنا غالبيته يهتم ــ بشكل ما ــ بالايهام بالواقع . فالشطر الأكبر من هـذا التراث يسعى الى تحقيق الايهام بالواقع ، والجزء الأقل منه يهدف الى خلق ايهام بما ليس واقعا ، بينما الجزىء الأصغر والمحدود ، يصر عن عمد على الغاء هـذا الايهام .

وسواء كان هدف المؤلف المسرحى أن يحقق الواقع ، أو يخلق ما ليس واقعا ، فان أهميـة ذلك محدودة ،

لأن ما ليس واقعا ، ما هو الا تحريف أو تعديل فيما هو واقعى • وعلى أية حال ، فان ذلك كله يشير الى أن المؤلف المسرحى ـ كفنان ـ يتعامل فى كلتا الحالتين مع الايهام ، اما ايجابا واما سلبا •

ولأن النص المسرحى لا يعد مكتملا الا بتجسيده فوق خشبة التمثيل أمام متفرجين ، فان مسألة الايهام تنتقل من المجال الأدبى الى مجال الاخراج فى المسرح • ولاشك أن خشبة التمثيل التقليدية بما لها من فتحة واحدة مبروزة كالصورة فى مواجهة المتفرجين ، وبما عليها من ديكورات مصنوعة من الخشب والقماش المطلى والمرسوم ، وبما فيها من اضاءة غير طبيعية ، ومؤثرات صوتية مصطنعة ، لايمكن أن تكون واقعية • ولهذا ، فان المتفرج يتغاضى عن هذه المعرفة ، ويتقبل ما هو معروض أمامه على أساس الايهام بالواقع ، أو بما ليس واقعا • كما أن شخصيات المسرحية التى يتقمصها الممثلون ، ووجوههم ممكيجة ، وشعورهم مستعارة ، وأزياؤهم محاكيات تاريخية ، لايمكن أن

يكونوا واقعيين ، مهما جاهدوا فى الايحاء بالواقع ، أو الايهام به . وفى مقدمة ذلك كله ، يأتى النص المسرحى الذى يكتب طبقا لمواصفات معينة ، ليمتد عرضه ساعتين أو ثلاثة ، وليقوم بتوصيل معنى ، أو رأى ، أو انفعال ، أو اشاعة مناخ معين ، لابد وأن يكون بذلك كله أثرى من الحياة نفسها . بل أن نص المسرحية الطبيعية ، لايمكن أن يكون صورة عملية دقيقة من الحياة ، لأن عملية تحويل مادته من محيط الواقع الى مجال الفن لابد وأن يصيبها بالتغيير .

والملاحظ أن خلق الايهام بالواقع أو اللاواقع فى المسرح ، يتخذ أساليب كثيرة فى التنفيذ ، تقع بين أقصى الواقعية حيث الطبيعية ، وأقصى اللاواقعية حيث الشكلية Formalism . وبين هذين الطرفين المتباعدين تعيش عدة مشتقات من الأساليب الفرعية فى مقدمتها : الواقعية ، والواقعية المبسطة ، والايحائية ، والتأثرية ، والتعبيرية ، والمسرحية Theatricalism والبنائية . ولكن مهما تعددت هذه الأساليب ، فانها

تتوزع بين أسلوبين أساسيين . هما الأسلوب الايهامى . والأسلوب الاصطلاحى أو اللاايهامى . ومع أن التمييز بين هذين الأسلوبين أمر ممكن دون مشقة ، الا أن الفصل بينهما أمر عسير ، لأن كل عرض مسرحى يستعين بعناصر من كليهما . ويتركز هدف الأسلوب الأول فى المجاهدة فى تحقيق ايهام بالواقع عن طريق تقديم منظر يحاكى الأماكن والأشياء الموجودة فى الواقع ، وتصوير شخصيات انسانية حقيقية تستجيب للمثيرات التى حولها ، وتتحرك بالدوافع البشرية ، كما لو أنها موجودة فعلا فى الحياة . وبهذا ، يتعاون النص مع الممثلين ، والمناظر المسرحية ولواحقها ، والاضاءة والأزياء ، والمؤثرات الصوتية فى خلق شريحة من الواقع . وكلما ازداد اقتناع المتفرج بواقعية ما يراه ويسمعه ، ازداد احساس المسئولين عن العرض بنجاحهم فى التجسيد . وهذا النوع من العرض الايهامى يوصف فى العادة بأنه ضد المسرح anti-theatre ، لأنه يتجاهل تماما خشبة التمثيل فى ذاتها ، بل المسرح

نفسه كمسرح . ولنتخير للشرح اتجاهين من اتجاهات هذا الأسلوب . هما الطبيعية ، والواقعية .

والطبيعية فى النص المسرحى تسعى الى نقل الواقع نقلا يكاد يكون فوتوغرافيا . لهذا ، فان مشكلة « الاختيار » تعتبر الخصيصة البارزة التى تميز بين الواقعية والطبيعية ، بل انها تعد عاملا هاما بالنسبة للفن بوجه عام . ففى النصف الثانى من القرن الماضى ، عابت الطبيعية على الواقعية اعتمادها على اختيار تفصيلاتها من الحياة ، وتنقيحها ، وترتيبها ، والتنسيق بينها ، لأن الحقيقة — عند الطبيعية — هى عرض شريحة من الحياة عرضا موضوعيا أمينا ، بلا اضافة ولا تغيير ولا حذف . على أن ينحى المؤلف — كما دعا اميل زولا — كل عواطفه وهو يتفحص مادته ويحللها ، مثلما يفعل العالم وهو يدرس عيناته فى معمله . ولأن الانسان فى مفهوم الطبيعية نتاج شرعى لظروف بيئته ، فقد كانت تنقل مادة نصوصها المسرحية نقلا حرفيا — وبقدر المستطاع — لا من الجانب السليم والطيب فى

المجتمع . وانما من الجانب الأسود حيث الفقر الشديد والجريمة ، والانحرافات الخلفية • ولهذا ، كان التمثيل والديكور وكل عناصر التجسيد فى المسرح الطبيعى . تسعى الى خلق صورة واقعية للحياة التعسة بكل تفصيلاتها الدقيقة • فقد كان يوضع تراب حقيقى فوق خشبة المسرح . ولحم بقرى يقطر دما ، ومضخة تقذف بمياه حقيقية ، وجدران أقرب الى الحقيقة منها الى مجرد رسم على مساحة من القماش المشدود على الخشب • وكان الممثلون يندمجون فى أدوارهم اندماجا كاملا ، ويرتدون ملابس قذرة ، ويتحاورون بعبارات سوقية كما يمكن أن تدور فى الحياة • بل كان الممثلون لا يتورعون عن ادارة ظهورهم للمشاهدين معظم الوقت • ومن المعتقد أن أبرز نقطة ضعف فى الأسلوب الطبيعى ، هى أن المغالاة فى الواقعية ، قد لا يحقق الايهام المتكامل بالواقع . وانما يضعف منه • أما الواقعية فهى الاختيار من الطبيعيه • ولهذا ، كان التمييز بينهما فى الدرجة لا فى النوع • كما تسمى الواقعية — لنفس السبب أيضا — بالواقعية المبسطة •

وتهتم الواقعيـة بمعالجـة أحـداث الحـاضر ، وشخصياته ، وأفكاره ، ومثالياته . وان كان من الممكن أن تتناول بأدواتها الخاصة أحداث عصر مضى . ولمـا كانت المسرحية الواقعيـة تهدف الى تحقيق الايهـام بالواقع ، فان أحداثها وشخصياتها وأفكارها ولغتهـا ودوافعها العامة ، تنبع من منطق الطبيعة البشرية كما يعرفها المتفرجون ، أو كما يمكن أن يتقبلوها فى حدود الممكن والمحتمل . ولاشك أن النص الواقعى سـهل التجسيد على خشبة المسرح . فالتمثيل يجرى بشـكل طبيعى دون تكلف ، والديكور المسرحى يعطى الانطباع بالمنـاخ الواقعى ، دون أن يتضمن تفصـيلات عديدة ودقيقة ، والتى يمكن أن يجدها الانسان فى الحياة . وانما تختار التفصيلات الضرورية بهدف التأثير الفنى قبل التأثير الطبيعى .

أما الأسـلوب الاصطلاحى أو اللاايهامى ، فانه يبـدأ بالاعتراف الصريح بأن خشـبة المسرح ليسـت الا خشبة مسرح ، ولايمكن أن تكون — مهما بولغ فى

النقل الحرفى ـ منظرا حقيقيا فى غابة ، أو مشهدا فى الجحيم ، أو ركنا على القمر ، وانما هى ـ أولا وقبل كل شىء ـ خشبة مسرح ، وكل ما عليها تمثيل فى تمثيل . أما سبب تسمية هذا الأسلوب «بالاصطلاحى» فيرجع الى أن المسرح اليونانى ـ بل والشرقى الكلاسيكى ـ كان يستخدم الجوقة ، والأقنعة ، والأزياء ، والحركات التمثيلية ونحوها كمواضعات ، يتقبلها المشاهد دون مساءلة أو مقارنتها بالواقع . ولاشك أن ذلك يذكرنا بالمسرح الملحمى ، الذى يعد فى مفهومه كنص واخراج ، ضد الايهام بالواقع ، حتى يجعل المتفرج رقيبا على ما يراه ، وقادرا على اصدار قرارات ، واتخاذ موقف .

والحقيقة أن تصنيف الأساليب المنتمية الى الأسلوب الاصطلاحى أو اللاايهامى أصعب من تصنيف الأساليب المشتقة من الأسلوب الواقعى أو الايهامى . فكل أسلوب من الأساليب الاصطلاحية يتعامل مع التجريدية والواقع الموضوعى بدرجات مختلفة . لذا ،

كان بعض هـــذه الأساليب يتحول عن الواقعية بمسافة قصـــيرة ، وبعضـــها الآخر يمعن فى البعد والتجريـــد كالشكلية ، مثلا • ولنتخير للتمثل أسلوبى : التعبيرية ، والشكلية •

والتعبيرية لا تبتعد عن محاكاة الواقع فحسب ، وانما تتخذ منه مداخل للولوج الى العوالم الباطنيـــة • فهى لا تهدف الى تفسير الأفعال الخارجية ، وانما الى الكشـــف عن أفكار الانســـان وعواطفـــه المطمورة فى اللاوعيه ، لأن الواقع الحقيقى للانسان ، ليس ما يبدو للحواس ، وانمـــا ما يكمن فى أعماقـــه من انطباعات وخواطر • لهذا تسعى التعبيرية الى ابطال مفعول العالم العادى ، واجبار المتفرجين على التركيز على واقـــع الحياة المجرد ، أو حقائق الشخصـــية التى تكون فى الغالب مخبوءة تحت ضغوط المواضعات الاجتماعية • ولتحطيم الايهام بالواقع ، يلجـــأ النص التعبيرى الى تعدد المناظر ، وتشويه الأحداث ، وتفكيك العبارات ، واللغة التلغرافية السريعة ، والمناخ الضبابى العـــام •

وعلى هذا - فان الحكم على النص يكون عن طريقة معالجة المؤلف له ، لا بمساءلته عما اذا كان محتمل الوقوع أو ممكنة •

وقد يبدو النص التعبيرى فى القراءة مملا ومبهما ، الا أن حياته الحقيقية تتجلى فى تجسيده على خشبة المسرح • فالتمثيل غير طبيعى ، والأصوات والمؤثرات الموسيقية رمزية ، والأقنعة والأزياء غريبة ، والاضاءة الملونة تثير الخيال ، وتهيىء المناخ لظهور الأشباح وأطياف الوحوش ، وكل ما من شأنه تحريك كوامن العقل الباطن • كما أن الديكور واقع مشوه ، كى يعكس التشويه العقلى أو العاطفى الذى تعانى منه الشخصيات • وهكذا يحيل التجسيد الواقع حلما ، مادام الانسان ـ عند التعبيريين ـ لا يكون قريبا من الواقع الفعلى الا فى أحلامه • بل أن ما يسمى بواقع الحياة ، يبدو ـ فى غالب الأحيان ـ أشبه بالحلم • لذا كان على النص التعبيرى وعوامل تجسيده، أن يبحثا عن رموز صحيحة للتعبير عن واقع الحياة الداخلية للانسان •

أما الأسلوب الآخر الذى اخترناه من الأساليب المسرحية التى تسعى الى كسر الايهام بالواقع فهو الشكلية Formalism ، التى تعد مقطوعة الصلة بالواقع . فالملاحظ أن غالبية الأساليب الأخرى ترتبط بالواقعية بأية درجة من درجاتها ، فهى اذا لم تقم بعرضها عرضا حرفيا على خشبة المسرح ، فهى على الأقل تبدأ بأشكال واقعية ، ثم تبالغ فى تصوير ملامحها، أو تبسطها ، أو تشوهها ، أو تجعلها أجمل أو أقبح مما هى عليه فى الأصل . الا أن الأسلوب الشكلى الخالص لا يرتبط عند التنفيذ برباط واقعى . فهو عند تجسيد النص لا يقدم الا منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح ، دون تحديد لمكان الأحداث ، أو مناخها العام. انها مجرد منطقة مسطحة وعارية ، ومحاطة بستائر ذات لون أسود ، أو لو محايد ، تهدف الى اخفاء عمق الخشبة وجوانبها ، والى تحديد البقعة التى يتحرك فيها الممثلون . ولكن فى معظم الأحيان ، تبنى فوق منطقة التمثيل مساطب وسلمات من الخشب مختلفة الحجوم والمساحات ولا تمثل أى عنصر من الحياة ، ولكن مهمتها

أن تهيىء للمخرج خشبة مسرح متعددة المستويات ، تمكنه من أن ينثر فوقها الممثلين ، وأن يخلق ايقاعات وتكوينـات فنيـة ، مع الاسـتعانة بألوان الاضـاءة ودرجاتها •

ولكن عندما تزود هـذه المساطب والسـتائر ـ الخالية من أية دلالات واقعية ـ بوحدات من الديكور ذات أبعاد ثلاثة ، كالأعمـدة ، والحوائط والبوابات والحواجز ، والأبراج مثـلا ، فان المنظر يصبح بهـذا تشـكيليا • ولأن هـذه الوحـدات الديكوريـة قد توحى ـ كما هو الحال فى معظم الأحيان ـ بحوائط قصر ، أو أبراج قلعة ، أو أقواس نصر ، فان الأسلوب عندئذ لا يصبح شكليا خالصا ، وانما خليطا من الشكلية والتأثرية • أما اذا أضيف الى ذلك بعض قطع الأثاث الحقيقية ، وبعض الشبابيك والأبواب ونحوها ، فان الأسـلوب العـام يكون عندئذ أقرب الى الواقعيـة الايحائيـة •

والحقيقـة أن الشـكلية فى التنفيـذ المسرحى ،

لاتلائم الا المسرحيات اليونانية ، وتراجيديات شكسبير، وبعض المسرحيات الحديثة التى وضعت فى أسلوب غير واقعى • لأن الشكلية تلغى تعدد المناظر وتغييرها فى تلك المسرحيات ، كما تتسم بروح الجدية ، والجلال ، والعظمة ، التى تتفق مع روح تلك المسرحيات • ولهذا، كان على المخرج المسرحى ألا يختار الأسلوب الشكلى ، الا اذا اتفق تمام الاتفاق مع روح النص •

وخلاصة القول ، أن الأسلوب ـــ من الناحيتين النظرية والعملية ـــ يعنى طقس التعبير عن معنى المسرحية ومناخها العام • ومعظم النصوص المسرحية يمكن تجسيدها على خشبة المسرح بأساليب مختلفة ، لأن ذلك يتوقف على وجهة نظر المخرج ، وعلى الفكرة أو الروح العامة التى يود تأكيدها فى النص • الا أن بعض النصوص ، يكتبها مؤلفوها وهى محددة الأسلوب منذ البداية •

وليس معنى هذا أن المؤلف يوصى المخرج باتباع أسلوب معين عند التنفيذ ، ولكن النص نفسه مكتوب

بأسلوب محدد ، لا مفر من تجسيده كما هو عليــه ، والا ضاعت قيمة النص ان هو أخرج بأسلوب آخر .
وهكذا ، قد يكون أسلوب النص أو التنفيذ واقعيــا وموهما بالواقــع الى درجــة متطرفة ، واما بعيدا عن الواقعيــة وايهامها بمسافات مختلفــة على النحو الذى ناقشــناه .

مجــلة « المسرح » فبرايــر ١٩٨٢ .

حول الدراما السياسية عند شو

بقى جورج برناردشو (١٨٥٦ — ١٩٥٠) طوال حياته الفكرية الناضجة ، يتمنى أن يستبدل بالنظام الاجتماعى القائم فى عصره ، نظاما اجتماعيا آخر . ولذا ، كرس شطرا كبيرا من كتاباته للتبشير برؤيته الاشتراكية ، على أمل أن يحدث تغير فى المجتمع ، يتم فى مراحل تدريجية ، وعلى نهج دستورى صارم . ومن ثم ، يلاحظ الدارسون لأدبه المسرحى أن فن المسرحية السياسية — بصفة أساسية — قد وصل على يديه الى درجة عالية من التطور ، وخاصة خلال السنوات الثلاثين الأخيرة من حياته الطويلة .

ولكن ، بالرغم من أن اهتمام شو بالأمور السياسية كان يتزايد ، الا أنه ــ كمؤلف مسرحى ــ بقى فنانا ، يكتب مسرحيات معقدة البناء ، ومشوقة . كان يهدف الى تناول النظام الاجتماعى كما يراه ، وليس كما يحب أن يراه ، ومع هذا ، لم تكن مسرحياته المتسيسة مقصورة على تسجيل الحقائق ، ولكنها كانت تتضمن اشارات وتلميحات من الحكم على هذه الحقائق . لقد كان ــ ككاتب مسرحى ــ يراقب المجتمع مراقبة نقدية من موقف فكرى محدد ، وهو موقف اشتراكى قائم على الاقتناع الكامل بجدواه . وظل ايمانه بأيدولوجية هذا الموقف ، تزداد ثباتا وقوة على مر السنين . ولكن ، مع أن شو كان قوى الايمان بالاشتراكية ، الا أنه لم يكن يدعى القدرة على حل المشكلات الاجتماعية التى كان يتعرض لها فى مسرحياته .

فمعتقده الشخصى ، نادرا ما كان يفرض نفسه فرضا حاسما على عمل من أعماله المسرحية ، واذا كان

المجتمع هو الذى يقدم الحلول السياسية ، وليس كتاب المسرح الذين يمكن أن يقترحوا ـ على أكثر تقدير ـ بعض الاجابات ، فان برناردشو قد فضل ـ أول كل شيء ـ أن يقدم تساؤلات ، وأن يمسرح مواقف ، من خصيصاتهـا طرح أضـواء على الأمـور السياسـية الأساسـية التى هى جزء منهـا • بمعنى أنه حـاول ـ مسرحيـا ـ أن يفتح عيون قارئيـه على الحقـائق السياسية التى يعيشون فى ظروفها ، وتلك غاية مشروعة لكاتب مجادل عنيف •

وبموازنة تعبيراته المباشرة عن آرائه السياسـية فى مقدمات مسرحياته ، بتعبيراته غير المباشرة فى نفس المسرحيات ، تتبين قدرة شو الفائقة على المناورة داخل حدود فن صارم الأصول •

ولاشك أن تنبيهات كاتبنا غير المباشرة والمستترة، ليست الا صدى بسيطا للدفاع المباشر الذى يدلى به شخصه المجادل القوى فى هجومه • ومع هـذا ، فان مسرحيات شو الأخيرة انهمكت فى استكشاف المشكلات

السياســية المعــاصرة واستعراضــها • وقــد لاحظ
اى • اشتراوس E. Straus ــ أحد دارسى دراما شو
السياسية ــ أن مسرحياته ــ بالاضافة الى هــذا ــ
تتعرض « للتأثيرات النفسية الناجمة عن الفشــل فى
حل » تلك المشكلات • ولكن يمكن القول بانه بينما
تموضع هــذه المسرحيات ــ الى حد ما ــ الاحساس
بفشــل الأفــكار البرناردشــوية ، • فــان الكاتب
المسرحى ــ عن طريق مسرحــة التأثــيرات النفســية
للمجتمع فى حل مشكلاته ــ يموضع كذلك الحاجة الى
حل من جهة ، ومن جهــة أخرى يموضع نقدا لهــذا
المجتمع الذى يفشــل فى أن يحقق هــذه الحاجــة
أو يشبعها •

وكعضو فى مجتمع راسمالى يكتب عنه ، ويتكلم
اليه ، فان شــو كان يهتم ــ أساسا ــ بالمشــكلات
السياسية التى يعتقد بأنها مشكلات الساعة لهذا المجتمع
الراهن • وفى مسرحياته الأخيرة ، كان يطرح هــذه
المشكلات ، وكان ينقد المجتمع ، لأنه يواجهها مواجهــة

ايجابية بناءة • وقليلا ما كان شو يفشـــل فى تضمين موافقه ، ومعالجاته المسرحية ، ادانة للمجتمع ، وحاجته الى التغيير •

وتبلغ كراهية شو للرأسمالية ذروتها ، فى أخريات حياته • ولهذا ، نلاحظ أن جوهر مسرحياته فى تلك الفترة عبارة عن نقد للرأسمالية ، وتعريض بها ، وخاصة فى وضعها القائم فى مجتمع يعرفه أكثر مما يعرفه من مجتمعات أخرى ــ وهو المجتمع الانجليزى •

وفى هذا السبيل ، كان شو ينجح ــ أحيانا ــ فى ابراز المتناقضات التى تعشش داخل هــذا المجتمع • ولأنه كان مفـــكرا اشتراكيا بالمبدأ ، وكاتبا مسرحيـــا بالمهنـــة ، فقد امتدحه الكثيرون من ذوى الاتجاهات اليسارية ، الذين رأوا أنه يعرض بالمجتمع الرأســمالى فى قوة وعنف ، ولا يستطيع أن يناظره فى ذلك ، أى كاتب فى تاريخ انجلترا كله •

ان تركيز شـــو ــ خـــلال سنوات عمره الثلاثين الأخيرة ــ على ما اعتبره مشكلة الانسان الرئيسية وهى

كيف يحكم نفسه ، استطاع — هذا التركيز — أن يقود أستاذ الكوميديا هذا ، الى تأملات قاتمة ، تمثلت — عمليا — فى خلق جنس درامى ، جديد ، يمكن أن يطلق عليه « الكوميديا الرؤيوية : Apocalyptic comedy » — أى المنسوبة الى سفر الرؤيا ، حيث يمتزج الغموض بالروعة • والى جانب تركيزه على الأزمات والورطات السياسية ، وعلى فشل المجتمع فى تخليص نفسه منها ، فان تلك المسرحيات الأخيرة ، غالبا ما تواصل — على نحو مطرد — عرض ، أو التلميح الى المصائب التى يمكن أن يقود اليها هذا الفشل • فعن طريق اثارة مناخ فنتازى أشبه بالمناخ الذى يسببه الكابوس ، وبوسيلة خيالية مزوقة أبدعها لأداء تلك الغاية الجهمة القاتمة ، استطاع شو أن يسجل الاضطرابات المتدفقة على الحياة المعاصرة ، مع قلقها الاجتماعى ، وأزماتها السياسية •

الا أن شو لم ينجح فى مسرحة فعالية الحلول الاشتراكية فى المشكلات الاجتماعية وهو لم يحاول أن

يحقق ذلك ، ولو كان قد حاول ذلك لجرفته المحاولة بعيدا عن عالمه ، أو — على أقل تقدير — بعيدا عن مجتمع معين ، كان يترصد بنيانه ، وينقده • ولقد فشل هذا المجتمع فى حل مشكلاته ، واستطاعت مسرحيات برنارد شو أن تسجل هذا الفشل تسجيلا مضبوطا • ان الفشل ، هو فشل المجتمع ، وليس فشل الأفكار الاشتراكية ، أو البرناردشوية ، مع أنه ينبغى النظر الى هذه الأفكار — على الأقل — وهى مورطة فى عملية الفشل هذه • ولقد كان من المحزن لشو العجوز ، والمعجبين به ، أن يفشل فى أن يكون مؤثرا فى تحقيق ما كان يأمل فى تحقيقه • ولاشك ، أنه يقتسم هذا الفشل مع حشد الشخصيات الشهيرة فى التاريخ ، والأساطير ، والخرافات ومع أن الكثير من اقتراحاته المتعلقة بالاصلاحات كانت — فى الحقيقة — مقبولة أثناء حياته ، الا أن رؤيته الاشتراكية فى تغيير بناء المجتمع تغييرا جذريا لم تكن مقبولة • وعلى هذا ، لم يكن أمام مسرحياته الا أن تعكس فشل ايمانه فى الانتصار والسيادة •

ولايزال هذا « الحس بالفشل » ـ من الناحية الدرامية ـ يلقى ضوءا على « الحاجة الى التغيير ، وعلى فشل المجتمع فى أن يغير نفسه » • ومهما كان هذا الأسلوب ملتويا ـ أو سلبيا ـ فان شو ـ الكاتب المسرحى ، استطاع أن يعبر عن ـ أو يوحى ـ بطبيعة ايمانه السياسى وقوته •

وخلال فترة حياته المسرحية كلها ـ وخاصة فى سنوات عمره الأخيرة ـ وقف ـ صامدا فى مواجهة المجتمع ، وهو يلعب أدواره التى جعلت منه ـ مرة واحدة ـ شخصا شهيرا ، وشخصا سىء السمعة فى آن واحد • وهذه الأدوار ، هى أن يكون : هجاء ، وناقدا ، وارهابيا •

عن : ريتشارد نيكسون ـ مودرن دراما ـ ديسمبر ١٩٧١ •

اذاعة البرنامج الثانى ٣٠/ ١٩٧٢/٧ •

قراءة الأعمال الأدبية مسرحيا

قد يبدو بين كلمتى الابتداء والانتهاء فى هــذا العنوان شىء من التناقض • اذ أن القراءة تعنى السرد، والروايــة ، والقص ، بينما يعنى المسرح الحــركة ، والتجسيد ، والتقمص ، والشخصية المباشرة • الا أن خشبة المسرح ــ التى تشترط فيما يقدم عليهــا ، أن تتوافر فيه متطلبات الجنس الدرامى وأصوله الخاصة ، التى تميزه عن أى فن قولى آخر ــ قد أخذت تستضيف للقراءة فنونا قولية أخرى : كالروايــات ، والقصص القصيرة ، والأشــعار ، والخطابات ، واليوميات ، الى جانب نصوصــها المسرحية • وهــذا ما يطلق عليه فى

أمريكا : « مسرح المفسرين » ، أو « مسرح المنصة » ، أو « مسرح الغرفـة » ، أو « القراءة المسرحة » ، أو ما هو شائع ومتداول « مسرح القارئين » ، أو — اذا شئت — « مسرح القراءة » • •

ومسرح القراءة — ببساطة — وسيلة ، يقوم بمقتضاها قارىء أو مفسر ، أو مجموعة من القارئين أو المفسرين — من خلال أصوات ملونة واضحة ، واشارات جسمية معبرة — على حمل مجموعة من الحاضرين ، على أن يروا ويسمعوا شخصيات تعبر عن مواقفها ، تجاه فعل حيوى ، كى تصبح قطعة الأدب المقدمة تجربة حية لكل من القارئين والحاضرين على حد سواء • وبهذا يتقاسم كل قارىء مع كل حاضر مواقف القطعة الأدبية ، وأفعالها ، ووجهة نظرها ، وخوض تجربتها •

والحقيقة أن هناك طائفة من التعريفات المتنوعة لمسرح القراءة ، غير أنها تكاد تتفق فيما بينها ، على الخطوط الرئيسية المميزة له • فهو وان كان فى رأى

البعض « شكلا من أشكال التفسير الشفاهى ، الذى يمكن أن تقدم به كل الأنماط الأدبية عن طريق استخدام القراءة المشخصة ، والمدعمة بالتأثيرات المسرحية » ، فهو فى رأى البعض الآخر « نشاط مجموعة من الناس ، يهدف الى نقل قطعة أدبية من مجالها النصى الى الحاضرين ، عن طريق التفسير الشفاهى ، بوساطة الايحاء بالصوت ، والايماء » واتماما لهذا ، تتطلب القراءة الممسرحة ــ التى تتم بنفث الحياة فى الرموز المسطورة فى الصفحات ــ مشاركة المشاهدين الخيالية ، وتوصيل الأدب عبر الأذن أساسا الى عيون العقل ، واحلال الايحاء محل التقمص والتمثيل .

وفى ضوء هذه التعريفات ــ ونحوها ــ يتبين أن هدف القراءة الممسرحة ، هو تجسيد الأدب ، وطرح اضاءة تفسيرية عليه ، يتم بمقتضاها استدعاء صور ذهنية للشخصيات التى تعرض الفعل ، الذى يكمن بصفة أساسية فى عقول المشتركين من القارئين والحاضرين .

ولكن ، أين المسرحة فى عمل قرائى ؟؟

ان المسرح ــ كما هو معروف ــ تجربة جمالية ، تنشأ عن تضافر ثلاثة عوامل :

(أ) الأدب ، وهو مصدر الانفعال .

(ب) الأداء المؤثر ، الذى يقوم به ممثلون أو قارئون .

(جـ) مشاركة الحاضرين ، الذين يملك كل منهم خصائص تفاعلية .

ولنوجز التعريف بتلك العوامل ، حتى تتحدد الاجابة على تساؤلنا .

من البدهى ، أن النصوص المسرحية التى تكتب خصيصا للاخراج على خشبة المسرح ، انما هى مواد ملائمة لها . كما أن كليهما ــ الخشبة والمسرحية ــ محكوم بالآخر ، ومؤثر فيه شكلا ووظيفة . وبشىء من التجوز ، يمكن أن تقترب من حدود المجال الدرامى الروايات ، والأقاصيص ، والحكايات السردية ، على

أساس أنها تتضمن ــ كالمسرحية ــ فعلا ، وأحداثا ، وحبكة ، وشخصيات ، ولغة ، الى جانب ما يمكن أن يكون بها من حوار • ولاشك أن صفة « درامية » تهيىء المتفرجين نفسيا لمشاهدة شخصيات قادرة بامكاناتها على تحريك استجاباتهم ، وعلى فرض الاهتمام بتفاعلاتها أثناء بحثها عن أهدافها • وكلما كانت درجة حساسية الشخصيات عالية ، كلما كان الفعل أكثر دقة فى تعبيره • وكلما كانت صورة سلوك الانسان مع ظروفه الاجتماعية أحسن تشريحا وتعميقا ، كانت قدرة ــ تلك الصورة ــ على استثارة اهتمام المتفرج أكبر وأنفذ • وعلى هذا الأساس ، لكى يتضمن الأدب عنصر الدرامية المتوقع فى المسرح ، لابد وأن تتوافر فيه شخصيات مؤثرة ، لأنها مورطة فى فعل ، من شأنه تحريك انفعالات المشاهد ، وخياله ، ووضعه فى حالة الاهتمام • ولكن لا يعنى هذا استبعاد الأنماط الأدبية الأخرى من مسرح القراءة ، وانما يعنى البحث عن امكانية احتوائها على ما يدعو الى معالجتها علاجا خاصا ، يفى بتوقعات المتفرج الذى يسعى الى المسرح ،

كى يمارس ــ وجدانيا وذهنيا ــ تجربة مسرحية .

وبناء على ذلك ، هناك كثير من الأعمال الأدبيـة التى قد تقدم على أساس أنها مسرح قرائى ، الا أن صياغتها الخاصـة تنفى عنهـا الصفة « الدرامية » . وتسمها بأنهـا « قراءة جماعيـة » ، أو « تسميعات أدبية » ، مثل تلك التسميعات التى تقـدم فى قاعات الاستماع الموسيقى . لأن هذه الأعمال الأدبية خالية من عنصرين جوهريين من العناصر الواجب توافرها فى مواد المسرح القرائى ، هما : الفعل ، والتفاعل . فمثـلا عندما ننتقى مجموعة من القصائد التى تمتدح النيل ، أو تفخر بالأهرامات ــ مثلا ــ كى تقوم بقراءتها فى المسرح مجموعـة من القـارئين فى شـكل انفرادى أو جماعى ، فهى لن تتسم بالمسرحية لمجرد مطالعتها فوق خشبة مسرح أمام جمهور . فطالمـا كانت تتألف هـذه المجموعة من قصائد فردية ، يعبر كل منها عن انفعال أو وجهة نظر ، ومجردة من شخصيات تتفاعل أحداثها مع بعضها ، فهى ليست مسرحا . لأن هـذا التفاعـل هو ــ ببساطة ــ لب مسرح القراءة وعموده .

والعامـل الجوهرى الثانى فى صـوغ التجربة المسرحية ، لا يقل فى أهميته عن العامل الأول • فالصفة « المسرحية » لا تتحقق الا اذا تجسد النص الأدبى حيا من خلال التنغيمات الصوتية ، والتعبيرات الجسمية ، التى يقوم بأدائهـا الممثلون أو القارئون • فهم الذين يجب عليهم أن يحركوا شخصـيات القطعـة الأدبيـة المسرحة ، ويتكلموا لغتها ، ويفسروا الفروق الدقيقة المعقدة فى مواقفها المتوترة •

ان مجرد قراءة المقطوعة الأدبية ، لا أهمية له هنا • لأن القارىء العاجز عن التعبير عن المضامين فى شـكل مفهوم ومحرك للانفعالات ، لن يخلق المسرح الصحيح • وعلى هـذا ، فان العرض المؤثر ، هو الذى يستخدم تقنيات التفسـير الشفاهى ، ويعكس عـالم المقطوعة الأدبية على الشاشـة الذهنيـة داخـل عقول القراء والمشاهـدين • ومما يستحب الاشارة اليه ، هو أن المخرجين الذين يميلون الى تنفيذ اخراج كامل للنص الأدبى فوق خشبة المسرح بتوظيف الفعل ، وحرفيات الديكور والأزياء ، انما ينقلون خواص المسرح التقليدى

الى مسرح القارئين الذى ينـادى بأنه مسرح العقـل والخيال •

أما العامل الثالث فى اكتمال الدائرة المسرحيـة فهم المشاهـدون ، الذين يغـذون جزءا من العـرض بتفاعلهم ، وخيالهم ، مما يبلور الفعل ، وشخصياته ، وخلفياتـه الاجتماعيـة والنفسـية • فحين تستثيرهم الأوصاف التى ينطق بها المفسرون القارئون من النص الأدبى ، يتصورون أمام عدسة العقل جغرافية الأحداث وأناسـها ، بل وتتـاح لهم فرصـة تقمص احـدى الشخصيات • ومن ثم ، تتحقق للمشاهد رؤية مزدوجة: يتمثل وجهها الأول فى الممثلين أو القارئين فوق خشـبة المسرح ، وثانيهما فيما ينطبع فى ذهنه من تأثيرات يخلفها العالم الأدبى • وعلى هذا ، كى يحقق المشاهد دوره فى مسرح القراءة ، لابد وأن يتخلى عن نفسه للعرض •

وهنـاك أمور يجب أن يراعيهـا مشاهد المسرح القرائى ، من ذلك : أنه مطـالب بألا يقحم عمليـة التقييم ، أو النقد ، أو أصـول التقنية ، على العرض

الذى يشارك فى خلقه • فمن الممكن ، أن تمارس تلك العمليات فى وقت لاحق ، لأنها اذا ما شاغلت ذهن المشاهد أثناء العرض فهى تقلل من اسهامه فيه ، وتشوه عملية الايهام الأدبى ومعناه • فالمسألة هنا أشبه بقراءة كتاب ، لا يتم الاستمتاع به ، الا اذا سلم القارىء — مؤقتا — بقبول أفكار المؤلف •

ان مسرح القراءة ، ليس تحليلا نقديا للنص المقروء — كما يشاع أحيانا — وانما هو تجربة جمالية • ومع أن عملية التحضير والاعداد تتطلب تحليل القطعة الأدبية ، ودراستها ، فانها لا تكتسب الصفة «الدرامية» الا اذا عرضت • والمشاهد — الذى يعتبر طرفا جوهريا فى هذا العرض — يجب أن يشارك فيه بروح الفنان المستمتعة بالخلق ، لا بروح الناقد المتجهمة •

بعد هذا ، نعاود التساؤل : أين اذن (المسرح) فيما وصفنا به مسرح القراءة ؟؟؟ انه يكمن — ببساطة — فى أدب تتفاعل شخصياته ، ويؤديه قراء — أو مفسرون — أداء مجسدا ، عن طريق استخدام تقنيات التفسير

الصوتية والايمائية ، وعن طريق مشاهدين يسعون الى تحقيق رؤية مزدوجة على النحو الذى سبق توضيحه •

ان مسرح القراءة ، أو القراءة الممسرحة ، وسيلة فعالة فى دراسة الأدب وتحقيق الاستمتاع به • ومن ثم ، فهى تهدف الى افادة ثلاثة أطراف : الأدب نفسه ، والقارئين والمشاهدين •

عـن :

Goger, Leslie I and White Melvin R. Readers Theatre Handbook, A dramanic approach to Literature. Illinois : Foresman and Company, 1973.

الأنــواع الأدبيــة

يستخدم النقــد الغــربى كلمــة « النوع » ، أو « الجنس » Genre كمصطلح يميز الأعســال الأدبية ، على أساس انتماء كل منها الى فصيلة معينة ، يشترك أفرادها فى خصــائص شــكلية عامة • ويعنى الشكل هنا الصورة التى عليها العمل الأدبى ، والتى تبنى من عناصر معينة ، وتهدف (بشــكلها) الكلى ، الى احداث تأثير معين •

وعلى هذا ، فان التصنيف النوعى للأدب ، يدل على أن كل عمل منمط ، يشترك مع أفراد مجموعتـه المتجانســة الهيئة ، فى جمــلة من المكونات الشــكلية

الأساسية ، بغض النظر عن قومية كل عمل ، او لغته . أو عصره ، أو موضوعه ، أو مكان تأليفه . فهنـاك ــ بلا شــك ــ مكونات أساســية واحــدة تتوافر فى التراجيديا اليونانيــة ، وفى التراجيــديا الاليزابيثيــة الانجليزيه ، وفى التراجيديا الفرنســية النيوكلاسية . مثلا . كما أن هناك خصائص عامة مشتركة بين ملحمــة « الالياذة » اليونانية ، وملحمة « الانيادة » اللاتينية ، وملحمة « المهبراتا » الهندية ، ... وهكذا .

وبناء على هذا التأسيس ، عندما يتعين على تلك المكونات الشكلية أن نقوم بتعريف مجموعة محددة من الأعمال الأدبية ، يكون لها (أى المكونات) سـلطة القاعدة فى مجــال الفن الأدبى . ومن هنــا ، يوصف المبدعون من الأدباء حسب انتمائهم الشكلى : فهــذا شاعر غنائى ، وهــذا شاعر ملحمى ، وهــذا مؤلف مسرحى ، وهذا روائى أو قصاص ... الخ .

وفى عصر النهضــة ــ وحتى قرب نهايــة القرن الثامن عشر فى أوربا ــ كان يسود الاعتقاد بأن الأنواع

الأدبية ، لها وجود مثالي ، وأصول ثابتة ، أشبه بنظام الأشياء الطبيعي ، أو الأنواع البيولوجية . ومن هنا ، أصبحت قوانين كل نوع من الأنواع الشعرية ، معروفة للشعراء الواعين ، بل ومتسلطة عليهم ، اذا ما أرادوا أن يحققوا فى نوع معين منها ، بناءه الصحيح ، وأسلوبه الملائم ، وتأثيره الخاص . ولم يصبح لكل نوع قوانين خاصة واجبة التطبيق عند الخلق فحسب ، وانما صارت تلك القوانين نفسها فى أيدى النقاد ، هى مقاييس الحكم على الأعمال الأدبية . كما أن هذه الأنواع رتبت ترتيبا هرميا حسب الأهمية . فالملحمة والتراجيديا ، تتسنمان الذروة ، ثم يتدرج ترتيب الأشياء حتى تأتى فى القاعدة العريضة للهرم ، القصائد القصيرة ، والحكم ، والأنماط الثانوية الأخرى .

ومن الطريف ، أن وليم شكسبير فى مسرحيته « هاملت » (١٦٠٢) ، قد تهكم على لسان شخصية بولونيوس من هذه التصنيفات النوعية المتعددة ؛ وذلك فى قوله :

« انهم أبرع الممثلين فى العالم ، فهم يجيدون أداء التراجيديا ، والكوميديا ، والمسرحيات التاريخية ، والريفية ، والريفية الكوميدية ، والريفية التاريخية ، والتراجيدية التاريخية ، والتراجيدية الكوميدية التاريخية الريفية » .

(الفصل الثانى ، المشهد الثانى)

ومع أن الأنواع الأدبية كانت فى عصرها متنوعة وكثيرة ، ومحل خلاف عند التصنيف ، الا أن أبرزها تمثل فى الأنماط التقليدية الرئيسية . وهى : التراجيديا ، والكوميديا ، والملحمة ، والشعر الغنائى . وفى العصر الحديث ، أضيفت الى الأنواع القديمة : الرواية ، والقصة القصيرة ، والمقالة ، والسيرة ... ولربما التمثيلية الاذاعية ، والتلفازية أيضا . ولاشك أن لكل جنس من تلك الأجناس مضامينه ، وهندسته الخاصة .

فالملحمة مثلا ، عبارة عن منظومة شعرية طويلة .

سردية الطابع ، موضوعية ، بطولية ، أشبه بشريط سينمائي طويل ، تنعكس فيه حضارة أمة في فترة تاريخية قديمة ، بما في ذلك حروبها ، وتقاليدها ، وأخلاقياتها ، ومشكلاتها ، ومعتقداتها الخاصة في القوى الطبيعية وفوق الطبيعية ، والمعجزات ، والخوارق التي لم يألفها المنطق كما تتميز بمناخ مأسوي ، وأسلوب شعري فخيم ، وخيال خصب ، وقدرة على خلق عالم آخر متكامل في ذاته .

بينما الشعر الغنائي ، فيض من الأحاسيس الشخصية المصاغة في قالب محدود المساحة . وهو — بهذا — يناقض الملحمة ، اذ يتعلق بالتعبير عن ذات الشاعر في حالات تقلباتها الانفعالية المختلفة .

أما الشعر المسرحي ، فموضوعي ، وأساسه الفعل ، والبناء الدرامي القائم على تصوير الشخصيات بالحركة والكلام ، وامكانية الأداء المجسد على المسرح أمام جمهور المتفرجين .

وهكذا ، يتميز كل « نوع » أدبي بملامح خاصة ،

نفرقه عن غيره . الا أن المصطلح ــ فى بعض الأحيان ــ يستخدم استخداما فضفاضا معقدا ، وذلك عندما يعتبر كل فرع من الأصل نوعا أدبيا خاصا . فمثلا ، اذا كان الشعر الغنائى جنسا فى ذاته ، فان الأنواع المشتقة منه ، أو المندرجة تحته ، تصبح ــ طبقا لهذا الاستخدام الفضفاض ــ أجناسا أخرى مستقلة ، كشعر الرثاء ، أو الهجاء ، أو الغزل . بل ان « الموضوع » الواحد ، قد يشكل جنسا مستقلا ، مثل موضوع « وصف المساء » ، أو « شوق المحب » ، أو « قدوم الربيع » ، أو « الحب الضائع » ... الخ .

وكذلك الحال ، بالنسبة لـ « الدراما » ، كجنس جذرى عام ، تتولد عنه أجناس درامية أخرى كالميلودراما ، والكوميديا الدامعة ، والكوميديا السلوكية ، أو الرومنسية ، أو الراقية ، أو الهزلية .. وغير ذلك كثير .

ومنذ الحركة الرومنسية ، أصبح التمييز بين الأنواع الأدبية شيئا معروفا من قبيل المواضعات التى

لا ترفض ، ولكنها ليست وسـيلة تحكميـة لتصنيف الاعمال الفنية ، بل ولم يعد المقيـاس الأساسى لتقييم الأدب مقصورا على « نوع » أدبى واحد محدد ، وانما عاما وشاملا ، ويمكن تطبيقه على كل الأنواع الأدبية . كالصدق ، والقوة ، والوحدة العضـوية ، والجدية ، والنضج ، ونحو ذلك .

أما النقد فى قرننا الحـالى ، فانـه ــ فى غالب الأحيان ــ لا يرى للتمييز بين الأنواع الأدبية وظيفـة ضرورية عند التحليل أو التقييم ، وانما يمكن اتخـاذه وسيلة وصفية مفيدة ، ولكنها ليست تحكمية ، كما كان الحال فى المـاضى .

ومع أن هناك اختلافات بين دارسى الأدب الغربى حول تحديد الأنواع الأدبيـة الأساسـية والفرعيـة والثانوية ، الا أن وجهات النظر المتفاوتة ، يمـكن أن تتقارب أو تستقر بالبحوث المتتابعة .

أما النقد العربى ، فانه لم يدرس نظرية الأنواع الأدبية الدراسة العلمية التفصيلية ، والتى يستطيع بها

أن يستخرج من التراث الشعرى والنثرى الخصـــائص الأساســية العامة ، والتى تتحدد فى ضـــوئها الملامح الشكلية لشخصية كل نمط . وبهذا التحديد يســكن حصر الأنواع ، والموازنة بين أفراد النوع الواحد . أو مقارنتهـا بنظــائرها فى الآداب الأخرى ، أو تعيين الأنواع التى ينفرد بها الأدب العربى دون غــيره من الآداب الأخرى .

فالمقامة ــ مثلا ــ صيغة أدبية مفتقدة فى الأنواع الأدبية الغربية . ومع هذا ، فان الغبن الشديد يصيبها ؛ حين يقوم فريق من الباحثين العرب بتصنيفها ، طبقــا لمعايير غريبة على مقوماتها الأساسية . وهــذه المعايير ، هى ــ فى الغالب ــ خصائص القصة القصيرة الأوربيه فى شكلها الناضج . ولاشك أن هــذا الولع بتحكيم التصنيف الأوربى يجعل المقامة فى نظر البعض قصــة مجهضة ، وفى نظر البعض الثانى قصة بدائية تشــكل مرحــلة أولية ، فقدت ســبيلها الى مرحــلة البلوغ ؛ أو هى ــ فى نظر البعض الثالث ــ قصة مصابة بحبكة

متهافتة ، وتضخم لغوى ، أو هى شكل أدبى ضال ، مجهول الهوية .

فلماذا لاتكون المقامة مقامة فقط ، بكل خصائصها الشخصية ، وماهيتها المستخلصة من تراثها ؟؟ لماذا لا تعتبر فى حد ذاتها ، وكما هى عليه — ودون قياس استبدادى بأصول القصة القصيرة — نوعا أدبيا مكتمل الخصائص ، ومستقلا بكيانه عن الكيانات الأدبية الأخرى ، ويجب مدارسته فى الوضع الذى هو عليه ؟؟

لاشك أن هذا الموقف النقدى المتعسف ازاء المقامة ،يشير الى فقدان نوع من الضوابط الفكرية التى يجب أن تسيح فى جنبات المبدعات الفنية وتتعرف عليها . وهذا يعنى أن الأدب العربى الخلاق — سواء كان تراثيا أو محدثا — فى حاجة الى مسح نقدى شامل ، لاستخلاص نظرية خاصة بالأنواع الأدبية العربية ، تتحدد بمقتضاها خصائص كل نوع ، على أن يكون هذا التحديد بمصطلحات قومية ملائمة ، ونابعة من صميم

طبيعتـــه ، حتى ولو كان المرور محتوما ، عن طريـق الاجتهادات الغربية المسبوقة .

ولا جدال ، فى أن هـــذه النظرية المـــأمولة ـ بما يدور حولها من نقاش ـ تثرى النقد العربى ، وتقيه من الوقوع فى التخليط أو التعميم ، عند التحليل ، أو المقارنة ، أو التوصيف النوعى .

جريدة « الأخبار اليوم » ١٩٨٠/١١/٢٢

شوقي أمير الشعراء ... لماذا؟

هذا عنوان مقالة مبتسرة طواها مؤلفها الأستاذ الشاعر فتحي سعيد في أحد كتيبات سلسلة « كتابك » التي تنشرها دار المعارف . والحقيقة أن هذه المقالة عن شوقي قد قصرت عن استكمال شكلها الثانوي ، وعن تحقيق غايتها الأولى . فقد عجزت عن أن تملأ الصفحات الأربع والستين المخصصة لها ، فراحت توزع صفحات بيضاء بين فصولها ، مع أن الموضوع المعالج يتطلب شغله مجلداً . أما التقصير في الغاية ــ وهو الأهم ــ فيتجلى في أن مادة الكتيب ــ التي تقع في أقل من خمسين صفحة من القطع الصغير ــ لا تتوجه

الى القارىء العليم بفن شوقى فتسهم فى معلوماته بشىء جديد ، ولا الى القارىء العادى ــ الذى تخاطبه السلسلة نفسها ــ فتبسط له أمر شوقى ، وتعرفه به ، وتعينه على تذوق شعره .

والملاحظ أن هذه المادة القليلة موزعة على ثمانية فصول ومقدمة ، ولهذا ، خرج كل منها وهو مصاب بالقصر الشديد ، وكان أطولها مجرد فقرات بسيطة ، الا أنها تحمل على رؤوسها عناوين عريضة وثقيلة الوزن مثل : « شوقى والمخطط السياسى » و « شوقى والملوكية ... ومعارضة الآخرين » و « شوقى والمتنبى ... والخديوى وسيف الدولة » ... الخ .. ولا يكاد شوقى ينفرد بفقرات فصل منها ، حتى يخرج عليه شبح المتنبى ــ بلا داع ــ كى يزاحمه ، ويطاوله . وفى كثير من الأحيان كان يصحب معه غيره من الشعراء القدامى والمحدثين ، حتى نجح المؤلف فى أن يجلس شوقيا المسكين بين أقدامهم ، وأحيانا فى نعال بعضهم .

وقد يوحى عنوان الكتيب ــ للوهلة الأولى ــ

بأنه سيقدم تعريفا مركزا بالمميزات والخصائص الشعرية التى رشحت شوقيا أميرا للشـــعراء ، الا أن القارىء لا يكاد يخوض فى سطوره حتى يكتشف أن مهمتـــه الأولى هى حصر أهم التهم التى وجهها النقاد الى شعر شوقى ، ومسرحه ، ونثره ، بل وخلقه • وعندما يحس المؤلف انه قد تمادى فى الاســـاءة الى الشـــاعر الكبير راح يحشر بينها أحكاما وصفية بلا أدلة ماديـــة عن ذكائه ، وهمته ، وطموحه ، واقتداره ، وشاعريتـــه المرموقة • وبعض هذه التهم هو : السرقة ، والانتحال، والأرســـتقراطية ، والزيـــف ، وضآلتـــه ازاء المتنبى والبارودى ، ووطنيته غير الخالصـــة ، أما أبرزها فهو تهالكه على رب القصر (الملوكى) • ولقد أخذ المؤلف يكرر هذه التهمه كثيرا ، وفى صور مختلفة ، وفى صيغ مباشرة وغير مبـــاشرة ، حتى أصبحت بسبب تعنتها ، والحاحها ، ومطارداتها اللاذعة ، عبثا على النفس ، من ذلك ــ مثلا ــ : « وشوقى يتناوله الخديو فيســـلط عليه الأضواء والرعاية واللقب » (ص ٦) • و « دعك من ســـلطان القصر والصحافـــة وعلاقـــات شـــوقى

الأرستقراطية » (ص ٩) و « هو قانع بما وهبه الله من نعمة الشعر ونعمة القصر » (ص ٢١) . و « قنع شوقي بالانتماء الى القصر ، وبأن يكون لسان حاله . ولسان حزبه ، ومنتهى أمل العزيز وفروع دوحته » (ص ٢٣) . و « يترنم شـــوقي للعرش العثماني في الآستانة الذي ينتمي اليه العرش الخديوي في القاهرة » (ص ٢٤) . و « نفي الى الأندلس .. وكأنما أوفده الخديوي في بعثة جديدة كبعثته الى باريس وســـويسرا ليروح عن نفسه » (ص ٢٦) . و « وطنيته هي قصائده .. وأية قصائد ؟ القصائد التي تعلق على قصور يلدز وسلاطين آل عثمان » (ص ٢٧) . و « هو يختار موضـــوعات مسرحياته بما لا يغضب ولي النعم أو جناب الســـلطان الأكبر » (ص ٢٨) . و « ان كان شوقي قد تورط في انتمائه للقصر تورطا لو اعتبرناه عفويا بادىء الأمر . فقد أصبح مدروسا بعد ذلك . وهو تورط كان الغنم فيه أكثر من الغرم » (ص ٩) . و « لقد أغدق الخديو على شـــوقي اغداقـــا ... أعطـــاه اللقب والرتبـــة والراتب » (ص ٤٧) . و « أما شوقي فلم يستهدف

أكثر من الشعر والقصر ، وحين ظفر برضا القصر فجر طاقته الشعرية » (ص ٤٩) . وعناية الخديو به « عناية فائقة مبالغ فيها ، لا تقتصر على صقل شاعرية شـوقى بل تتدخل فى رسم حيـاته ومستقبله ... انها رعاية ملكيـة تلفت النظر على كل حال ... وتبلغ درجـة الأبوة » (ص ٥١) .

وهناك عدد آخر من مثل هذه الغمزات والسخريات لا يتفق مع حجم الكتاب أو موضوعه .

كما أن الشواهد الشـعرية التى ساقها المؤلف للتدليل على أحكامه ، كان نصيب شوقى منها محدودا بالقيـاس الى غـيره ، وحتى هـذا النصيب كان ــ للأسف ــ ضد شـوقى ، وليس له ، بسبب سـقمه ورذالته .

الواقع أن هـذه المقالة يعوزها توحـد المنهج بما يتفق مع المساحة المفروضة . فهى أشـبه بخواطر متقطعة ، تتنقل بين موضوع وآخر ، وتترصع بأحكام منسوبة الى قائليها ، وأخرى بلا نسب . وهذه احدى

علل النقد الانطباعى الذى يتسلح بالوجــدان . وهو مجرد من أدوات النقد الموضوعية ، وأقلها التوثق بعمدة المراجع فى موضـــوع كهذا . وهنـــاك ــ بلاشك ــ مراجع هامة كثيرة لا تخفى على الأستاذ فتحى سعيد من ذلك ــ مثلا ــ « شوقى فى الأندلس » و « وطنية شـــوقى » و « شـــوقى شـــاعر العصر الحـــديث » و « شوقى » و « مسرحيات شوقى » و « المسرحيـــة فى شعر شوقى »...الخ . وهى على التوالى للدكاترة: أحمد بدوى ، أحمد الحوفى ، شـــوقى ضيف ، ماهر حسن ، محمد مندور ، محمود شوكت . ولو كان قد اطلع على كتاب مخصص منها لمـــا ساق هذا القول : « وتصدر مسرحياته الست المطبوعة : مجنون ليلى ، وعنترة ، وكيلوباترة ، وقمبيز ، وعلى بك الكبـــير ، والست هـــدى ــ عدا ثلاث أخرى ، عذراء الهنـــد ، لادياس ورقة الآس ، وهى مسرحيات نثرية » (ص ٢٠). والمعروف أن عدد المسرحيات المطبوعة لشـــوقى سبع لا ست ، فقد أسقط المؤلف منهـــا مسرحيتـــه النثرية « أميرة الأندلس » . أما الزعم بأن المسرحيات الثلاث

الأخرى التى عددها غير مطبوعة فهى ليست مسرحيات ، وانما قصص نثرية وضعها شوقى فى مطلع حياته الأدبية ، ونشرت « لادياس ، أو آخر الفراعنة » – لأول مرة – فى مجلة الموسوعات ، و « ورقة الآس ، أو النضير بنت الضيزن » طبعتها المكتبة التجارية ، أما قصة « عذراء الهند ، أو تمدن الفراعنة » فقد نشرت سنة ١٨٩٧ .

كما لو اطلع المؤلف الفاضل على كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، و « فن الشعر » للدكتور محمد مندور – كما ذكر فى المراجع – لما وقع فى هذا القول الذى لا تدرى أى مواضعه تصححه ، وأيها تشرحه ، وأيها تحذفه : « ومن ثم ، ارتبط شعر شوقى بعاملى الزمان والمكان ، بحيث يتفق مع فكرة هيجل فى (فلسفة الجمال) التى تحدد المكان بارتباطه بالصور كموجودات شبه مكانية ، وبالزمان لارتباطه بالتاريخ . مقتربا بذلك من أرسطو وقانون الوحدات الثلاث : الزمان ، والمكان ، والموضوع . وهذا ما تلمسه فى

غنائيات شوقي وقصائده التاريخية ومسرحياته ، فكان بذلك مثل (جيته) أمير الشعراء الغنائى ... ولكن لم يرق الى مرتبة الشعر الملحمى كما كان عند الاغريق . وان عالج المسرح فى عدة مسرحيات » (ص ١١) . فما هى بالتحديد علاقة هيجل وفلسفته الجمالية ، وأرسطو ووحداته الثلاث المزعومة ، وجيته وامارته للشعر الغنائى الألمانى ، واليونان وملاحمهم العتيقة بأعمال شاعرنا المتواضع الذى « لم يكن لديه تلك الشرارة المقدسة التى احترق بها الشعراء وجعلتهم ينطحون السحاب ويعودون باللهب فوق أطراف الأنامل » (ص ١٣) ؟؟؟

الحقيقة أن هذا الكتيب كان ـ لخطورة موضوعه وجديته ـ فى حاجة الى معاودة الشاعر المؤلف ومراجعته ، وخاصة أنه يتناول شاعرا عربيا كبيرا ، لابد وأن تكون القدرة على نقده كبيرة أيضا حتى ولو تعلل المؤلف بمثل قوله : « وهذه الصفحات قراءات متفرقة لشوقي وآخرين لا أكثر . لم يتح لها من الجلد والأناة

ما يرقى بها الى مستوى الدراسة ولكنها حصاد انعكاسات ورؤى لما اختمر فى النفس وترسب من طواف حول شوقى وشعراء قرنه » •• بل وغير قرنه أيضا •

مجلة « الثقافة » أبريل/١٩٧٩ •

تبعية النقد للعمـــل الفنى

قليلا ما يتراضى الفنان الخلاق مع ناقده ، حول عمل فنى منقود • فأولهما ، يعتبر نفسه المـــالك الحقيقى لحقل الابداع • ففى أديمه يبذر موحيات مواهبـــه ، ثم يتعهدها بالســـقيا ، والكفـــالة حتى تتألق الغراس بالثمار ، وتشهد على قدرة الابداع ، وعظمة التجلى •

وهذا الأول ، يعتبر الثانى التاجر الذواقة الذى يستغل هـــذه الثمار ، ويعيش على حسابها • ولذا ، كلما كان الطرح الفنى قيما ، كان مكسب الثانى ـــ حسب اجتهاده ـــ عريضا ، دونما أن يقدم ـــ فى كثير من الأحيان ـــ آية الشكر أو التقدير • اما اذا حدث

هذا الشكر ، فانه ــ فى غالب الحالات ــ يولد ولادة شبه عسيرة ، قد تكون من قبيل جبر الخاطر ، أو المجاملة . والناقد ليس قليل الحمد فحسب ، وانما هو فى معظم مواقفه كثير التذمر ، مادام يصر على أن يضع فى جدول مساعيه ، رغبته فى البحث عن العيوب فى العمل المبدع ، والتفتيش عن مواطن القصور .

وعندما تفسد المودة بين المبدع والناقد ، ويجد الفنان أن ناقده قد أساء التقدير ، واشتط فى حصر المآخذ ، فانه يضطر الى الدفاع عن مخلوقاته الفنية ، ثم يختمه فى العادة بتهمتين يوجهها الى الناقد صراحة أو ضمنيا . وهاتان التهمتان ، أصبحتا من المسلمات التقليدية التى يعرفها المتصلون بمعارك المبدعين والناقدين . أولاهما ، أن الناقد يعيش عالة على ما يقدمه الفنان من أعمال ، والتى لولاها ما وجد الناقد أصلا .

أما التهمة الأخرى ، فهى أن الفنان خلاق ومبدع ، بينما الناقد ليس كذلك ، بل هو ــ اذا كان مجاله

الأدب — أعجز من أن يقول قصيدة من الشعر ، كالتى أبدعها البحترى ، أو المتنبى ، أو شوقى — مثلا — حتى ولو كان فى مستطاعه أن يؤلف كتابا برمته عن عيوب ومحاسن أشعارهم ، التى لولاها ما كان محتوى الكتاب الذى ينسب اليه وحده . والى ذلك يشير الناقد الانجليزى جورج ستينير بقوله :

« ان الناقد يعيش على معلومات من (الدرجة الثانية) . فلأنه يكتب عن الأعمال الابداعية ، فلابد وأن يعثر على القصيدة ، أو الرواية ، أو المسرحية . ومن ثم ، يصبح النقد الأدبى ، تحت رحمة عبقرية الآخرين » .

والقاضى الموضوعى لايكاد يعترف بالتهمة الأولى ، أما التهمة الثانية ، فيمكنه التسليم بها ، حتى ولو كانت هناك بعض المبررات والتمحكات التى تبدو واهية عند الفحص النقدى الثاقب ، كالقول بأن أسلوب اللغة النقدية ، قد يكون — فى بعض الأحيان القليلة — على درجة عالية من الناحية الجمالية ، يمكن

أن تدخله فى نطـاق الفنون القولية الخلاقة ، كما هو الحال بالنسبة لأسلوب طه حسين النقدى ، أو مصطفى صادق الرافعى فى الأدب العربى ، أو أسلوب كوليردج، أو تى•اس•اليوت فى الأدب الانجليزى •

وعلى أية حال ، فان مفاد التهمة الأولى ــ التى يهم الدفاع عنها ــ هو أن الفنان الخلاق ، سـواء كان شاعرا ، أو مصورا ، أو نحاتا ، أو معماريا ، أو راقصا ، أو موسيقيا ، أو مسرحيا ، انسان اصطفته الطبيعة ، وزودته ــ دون غـيره ــ بقدرة خاصـة على رؤيـه الأشياء ، وترجمتها بوسائله الى أعمـال فنية جميلة ، تروع هذا الغير ، وتملك عليه مشاعره • ونفس هـذه الأعمـال الابداعيـة ، هى التى يتولد الناقـد بينها ، ويتغذى عليها ، ويقيم أود وجوده النقدى ، ويسـتمد منها معظم أدواته ، ومناهجه ، بل ويقيم عليها شهرته ومنزلته أيضا ، ان لم يجعلها ــ أحيانا ــ مصدر لقمـة عيشه • وكأن هذه العملية الاتكالية ، تعلن صراحة ، أن الناقد ظل الفنان ، بل تابعه ، ان لم يكن نباتا طفيليـا

يتسلق سيقان الأعمال الفنية الجميلة ، ويقتات من رحيق أوراقها وثمارها .

وقد يرد الناقد على ذلك ـ منتهجا ومفاخرا ـ بأنه هو الذى يقوم بعرض الأعمال الفنية . فهو الذى يحللها ، ويجلو مكنوناتها ، ويكتشف روابطها الداخلية والخارجيـة ، بل ويقيمهـا كالخبير المـدرب فى تمييز الأحجار الكريمة من الزائفة ، ثم يضعها ـ بوسـائله الاعلامية ـ فى (فاترينة) الزمن الخالد ، وهى محاطة بهالات التمجيد والابهار ، ولولاه لانطمست معالمها ، وعلاها التراب . ولهذا ، فان له أفضالا لا تنسى على الفنان الفلانى الشهير ، ولداته الكثيرين ، لأنه هو الذى كشف عن عبقريتهم ، وأشاد بأعمالهم ، ورفع صيتهم . ألم يكن شكسبير نفســه جوهرة مكنونــة (فى حد ذاتها) ، لم يكتشفها ويتفحص عيارها ، ويقرر قيمتها الا النقاد ؟؟

ولكن كل هــذا الاجتهــاد المشروع ـ فى رأى الفنان ـ لا ينفى حقيقة أن الناقد يعيش على أعمـال

الآخرين ، وفى كنف نبوغهم ، وصيته من صيتهم ، بل أن عمله ليس (فنا) قائما بذاته كالفنون الأخرى المتميزة بخصائصها الأصيلة ، وسماتها المستقلة الدالة على طبيعة شخصيتها المتفردة . ومن ثم ، لو تخيلنا مجتمعا ما بلا أدب ، ولا موسيقى ، ولا نحت ، ولا رقص ، ولا تصوير ، ولا عمارة ، ولا مسرح ، فانه سيكون بالتالى مجتمعا بلا نقد ولا نقاد . بل أن هناك مجتمعات فيها فنون وفنانون — على أى نحو من الأنحاء — ولكنها بلا نقد ولا نقاد .

الواقع ، أن العلاقة بين العمل الفنى والنقد ، علاقة حضارية ، تقوم على وجود المادة المتاحة وقدرة البحث فيها ، مثل علاقة الجسم البشرى بنشاط البحث الطبى ، والأجرام السماوية بنشاط البحث الفلكى ، وظواهر البيئة بنشاط البحث الجغرافى ، وجسم الأرض بنشاط البحث الجيولوجى ، والنباتات بنشاط البحث النباتى ، وما شابه ذلك كثير ، كميادين البحث فى الكيمياء ، والطبيعة ، والاجتماع ، والأخلاق .

وانطلاقا من هذا التصــور ، يمكن القول بأنه لولا الجسم البشرى ما كان علم الطب وفروعه . فالطب يقوم على معرفــة مكونات الجسم وتغيراته ، ويؤسس على ذلك نتائج وأحكام علوم كثيرة ، منها : التشريح ، والأنسجة ، ووظائف الأعضــاء ، والكيمياء الحيوية ، والأدوية ، والأمراض ، والطفيليــات . ولولا النجوم والأجســام الأخرى الســماوية ــ بكل مكوناتهــا ، وتحركاتها ، وأوضاعها ، وأحجامها ــ ما كان الفلكى . ولولا سطح الأرض ــ وما فيه من قارات ، وأقطــار ، ومناخات ، ونباتات ، وحيوانات ، ومصــادر طبيعية ، وسكان ، ونشاطات صناعية وخلافه ، ما كان الجغرافى . ولولا قشرة الأرض ، وبناؤها ، وطبقاتهــا المختلفــة ، وتطوراتها ، وأنواع صخورها ، وأشكال الحياة الأولى المتحجرة فيها ــ ما كان الجيولوجى .

وقياسا على تلك العلاقة بين المــادة والبحث فيها، فان النقد يتخذ من الأعمال الفنية مادة موضوعه . فهو يقوم بتأملها ، وتحليلها ، وتفسيرها ، وتصنيفها ، ومعرفة

مكوناتها ، وبواعثها ، وعوامل فرديتها ، والأسس المشتركة وغير المشتركة بينها وبين مثيلاتها ، ثم يقوم بالحكم عليها فى ضوء ملاحظاته وفلسفته الفكرية • ومن ثمة ، كان النقد أدخل فى مجال البحوث عنه فى مجال الابداع الفنى •

والنقد — فى مهمته تلك — لا يستمد أصوله من مادته الأدبية فحسب ، وانما — اذا كان نقدا خارجيا فى منهجه — فانه يستعين فى ذلك بمعارف أخرى يستعيرها من كشوف علوم كثيرة : كالاجتماع ، والفلسفة ، والنفس ، والجمال ، واللغويات ، والمنطق ، والتاريخ ، والدين ، والاقتصاد ، والسياسة ، بل والرياضيات أحيانا •

فاذا كان النقد — على تلك الصورة — يعتمد فى حياته على الأعمال الفنية الجميلة ، فان تلك الأعمال الفنية ذاتها ، تعتمد فى بناء حياتها على مصادر أولية ضرورية ، لولاها ما كانت تلك الأعمال •

فاللغة — أساسا — هى مادة الأدب الذى يعتبر عملا خلاقــا ، وكذلك الألوان وملحقاتهــا هى مــادة التصوير ، والأنغام مادة الموسيقى ، والحركات الجسمية مادة الرقص ، والحجر مادة النحت ، وهكذا يكون من الغبن ، اتهام النقد بالتبعية للفنون (أو الأعمــال الخلاقة) ، لأنه يعتمد عليها فى وجوده ، والا اتهسنا نفس الفنون بالتبعية ، لأنها — هى الأخرى — تستمد وجودها من مواد أخرى •

أما اذا عرجنا على التهمة الثانية المتعلقة بالمفاضلة بين المــؤلف والناقــد — من حيث درجــة الابــداع ونوعيته — فان أولهما يسبق الآخر بأشواط بعيدة • وفى الاجابة على تساؤلات جورج ستينير ما يؤيد ذلك ويفصح :

« من الذى يرضى أن يكون ناقدا ، اذا كان فى مقدوره أن يكون كاتبــا مبدعا ؟؟ من ذا الذى يرضى الكدح ليستخرج أعمق رؤية فنية عند ديستوفسكى ، اذا كان فى مقدوره أن يبدع كلمــة من رواية الأخوة

كارامازوف ؟؟ ... ... من ذا الذى يرضى أن يكون ناقدا أديبا اذا كان فى مقدوره أن ينظم شعرا يتغنى به ، أو ينسج من كيانه الفانى قصة حية ، أو شخصية خالدة ؟؟ » .

صحيح من ؟؟

مجلة « افكار » (الأردن) عدد ٦٦ .

قصيدة النثر

من الأشكال المستحدثة فى شعرنا العربى المعاصر ، ما يسمى بـ « قصيدة النثر » . والتسمية خاطئة من الناحية الاصطلاحية والدلالية . اذ افترضت ــ بداءة ــ أن القطعة من هذا الشكل « قصيدة » ، بينما اقتصر انلاق هــذا المصطلح ــ منذ ردح مجذر فى المــاضى البعيد ــ على صيغة قولية معينة ، يفترض فى بنائهــا الشكلى ــ قبل أى شىء آخر ــ أن يكون موزونا طبقا لمعايير تفعيلية معلومة سلفا ، أو ــ على الأقل ــ مبتكرة، ومستخدمة على نحو تكرارى معين . ومن هنا ، يبرز التناقض فى التسمية ، بين ما ينبغى له أن يكون كلاما

موزونا ، وبين ما هو نثر محرر تماما من النمط الوزنى الملزم ، حتى ولو تزاحمت فيه الكنايات والاستعارات وروح الشعر بالمعنى المألوف . والا عدت من « القصائد » منشورات محمود صادق الرافعى ، ذات الألفاظ المكثفة ، والصور الجميلة ، كما وردت فى « أوراق الورد » ، و « رسائل الأحزان » ، مثلا . كما أن النثر الفنى المسجوع الذى أبدعه أحمد شوقى ، فأشعر به وأطرب فى كتابه « أسواق الذهب » لم يطلق على مقطوعاته كلمة « قصائد » ، لأنه كان عارفا وخبيرا بحدود البدع والابداع .

لقد كان ظاهر بنيان « القصيدة » التقليدية يتألف من أبيات مرصوصة عموديا فوق بعضها ، وأشبه ما تكون بعمارة متناظرة الطوابق ، الا من اختلافات فى التحسينات الشخصية الهامشية ، وتكاد غرف كل طابق تماثل غرف الطابق الآخر عددا وتكوينا . وكان البيت الواحد يتألف من شطرتين متساويتى التفاعيل . وخاضعتين ــ كمثيلاتهما الأخريات ــ لمشابه وزنية ،

وقافية موحدة فى نهايات الأبيات • وبقيت القصيدة — على هذا النحو المعمارى — تمثل العمود الفقرى فى أدب العالم العربى • الا أن تلك التقنية — المشبعة بالذبذبات الموسيقية — تعرضت لعوامل (التحريف) ، اذا ما شاء المحافظون هذا التوصيف ، أو عوامل (التحديث) اذا ما شاء المجددون • ويضيق المجال هنا ، عن تتبع ذلك •

لقد ظهرت — فى أوائل قرننا الحالى — موجة « الشعر المنثور » • ولكنها سرعان ما انحسرت تحت مزاحمة التغييرات التى أخذت تطرأ على معمارية القصيدة التقليدية • وكان هذا (الشعر) كلاما جميلا ، مفننا ، خاليا من الوزن ، وتأتيه السجعة عفوا ، ولكنه يزخر بتيار من العاطفية الدافقة ، والكلمات الرقيقة ، والصور العذبة ، والخيال الشعرى المجنح • وكانت أسطر المقطوعة من هذا اللون النثرى ترص على الجانب الأيمن من الصفحة ، على نحو يناظر القصيدة من الشعر الجديد • والملاحظ أن تسميته بـ « الشعر المنثور » تسمية صادقة ومشروعة • اذ تحاشت كلمة « القصيدة »

المقصور استخدامها على النظم المألوف ـ ولجأت الى كلمة « الشعر » (بمعناها العام) ، ثم عاجلتها بصفتها الخصوصية الشخصية وهى النثر • وكأن التسمية ـ بهذا ـ مقلوبة ، وصحتها « النثر الشعرى » • وكان أبرز فرسانه أمين الريحانى ، وجبران ، ومارون عبود ، وغيرهم من الذين جذبوا خلفهم كوكبة من المقلدين والعاجزين عن معرفة صناعة الشعر العربى •

هذا ، بينما كان بنيان (القصيدة) التقليدية ، يتعرض ـ منذ أواخر القرن الماضى ـ لهبات رياح التجريب والتجديد ، وهو أمر ضرورى كقانون حياتى ، ضد التجمد والتجميد • وبقى هذا التجريب يداخل (القصيدة) العربية فى تردد ، ثم تجرأ عليها ، بدعوى تحريزها من رتابة الايقاع ، فأطاح بالقافية تحت مسمى الشعر المرسل ، وكان فى ذلك أول خسائر (القصيدة) لأهم روابطها النغمية الجهيرة • ثم استغنى عن البحر الواحد الثابت ، من أجل أن تتمازج البحور فى (القصيدة) الواحدة • ثم انهارت هندسة (القصيدة)

والبيت التقليدى ، فيما سمى بالشعر الجديد ، الذى التزم ــ أول الأمر ــ باستخدام البحور المفردة ، أو الصافية ، ذات التفعيلة الواحدة ، التى ترد فى السطر الواحد ، بلا عدد ثابت ، ولا قافية ملزمة .

ولما تكاثرت التجارب وكثرت القصائد ، لوحظ انحصار الشعر الجديد فى عدد محدد من البحور ، حتى كادت أوزانه تأسن ــ غالبا ــ فى المتقارب ، والرجز ، والكامل ، والمتدارك الذى أصبح مطية ذلولا لكل الشعراء . فأسرعت « القصيدة » الى استخدام البحور المركبة ، أو التى تمزج بين التفعيلات . وخرجت « القصيدة » المحدثة ، التى حار فى تسميتها الدارسون ، فهى : من الشعر الحر ، أو الشعر الجديد ، أو الشعر الحديث ، أو الشعر الطاق ، أو شعر التفعيلة ، أو الشعر المنطلق ، أو الشعر المستحدث . وان كنا نميل الى تمييزه بالضد ، فنطلق عليه الشعر غير العمودى ، والقصيدة غير العمودية .

وبالرغم من كل مراحل التجريب ، وتعدد صورها ،

فقد بقيت « القصـــيدة » ملتزمة ــ على أى نحو من الأنحاء ــ بنسق من التفعيلات التى تحقق لها دورات ، أو وحدات ، ايقاعية خاصة ، تتمايز بها الصياغة الشكلية للشـــعر ، عن مثيلتهـــا للنثر . ولكن يبدو لى أن حب التسابق فى التجديد ، والرغبة فى التسارع الى شقلبة الملامح العريضـــة قبل أن تتبلور وتتقنن ــ من أجل الفوز بكأس الريادة ، ولقب « المجرب الأول » ــ كانت هى الباعث الأساسى على استيلاد « قصيدة النثر » ، وليست الضرورات الفنيـــة التى يجب أن تتجدد مع الحياة ، والتى لاتزال تؤكد أن الشعر غير العمودى لم يستنفد أغراضه بعد .

لقد قامت « قصيدة النثر » ــ تشبها بالمستحدث فى الشعر الفرنسى والانجليزى ــ بخـــلع الأوزان عن « القصيدة » الجديدة ، ونثرها فى أسطر أفقية ، والغاء شرطى التعريف التقليدى للشعر ، بأنه « الكلام الموزون المقفى » . ولكنها استبقت من جوهر الشعر ايحاءاته ، ورموزه ، وجرس ألفاظه ، وصوره الغريبة والغامضة .

وكأن هـذا الشكل ردة متطورة الى الشعر المنثور ، حتى ولو ادعى مناصروره ــ توهما ــ أنه مستقبل الشعر العربى • ومن ثم نلاحظ ، أن هـدف كل مرحلة من مراحل التجديد الحديث فى الشعر العربى هو العمـل على تجريده ــ المرة تلو المرة ــ من الكميات الايقاعية التى تقيم صلبه •

واذا كان هناك شعراء كبار ــ كأدونيس ــ قد أجادوا صياغة « القصيدة » الملتزمة بالأوزان الخليلية سـواء كانت عمودية أو غير عمودية ــ فانهم قـد أجادوا ــ أيضا ــ صياغة « قصيدة النثر » • وجرجروا على خطاهم ــ كالعادة ــ المفلسـين الذين لا يتقنون قراءة الأوزان الشعرية ، أو لا يعرفونها على الاطلاق ، فراحوا يعطسـون ــ هنا وهناك ــ قصـائد نثرية ، وانفصلوا ــ بذلك ــ عن تراثهم المتعدد ، وعما هو شعر بالمعنى الاصطلاحى • وهكذا تكرر فى الشعر ، ما حدث فى التصوير الحديث ، اذ (بدأ) الصبية الرسـامون حياتهم العملية ، بطرطشة بقع لونية ، وأشكال عشوائية

الخطوط والمساحة فوق لوحاتهم باسم الحداثة ، دون استيعاب للخبرات ، والأصول الأساسية الموروثة عن فن التصوير ٠

ولعل ما يعيب « قصيدة النثر » ، ليس اسمها المنحول أو الملفق فحسب ، ولا تخليها الكامل عن خصوصيات الشعر من ناحية ترديد الموجات الايقاعية من الوزن والقافية ، وانما دخولها الى طريق مسدود ، مما سيعرض مسيرتها للتيبس والانغلاق ، أو التسيب والانسياح الذى يسرع بها الى حدود النثر الصحفى ، المبقع بالمحسنات اللفظية ٠ وعندئذ تنهار مزاعمها الغامضة ، الخاصة بوجود ايقاعات باطنية تغنى عن الأطر الخليلية الخارجية ، والتماثلات الموسيقية ٠ أما أبرز عيوبها — فى رأيى — فهو محدودية الموضوعات التى يمكن أن تتناولها ٠ فهى لا تكاد تخرج عن حدود التهويمات ، والانجذابات الخيالية والسيريالية ، مستعينة على ذلك ، بالبرقشات اللغوية ، والاستعارات المدهشة ٠ ويتجلى عجزها الكامل ، لو تعرضت للتعبير

عن الحركة النفسية الدرامية والملحمية ، بما تتضمنه من تحليلات ظاهرية وباطنية للشخصيات وأفعالها . اذ لا تستطيع ذلك التناول ، الا وهى نثر عادى . وعندئذ ينتفي اسمها تماما من مجالها الحالى . أما « القصيدة » المبنية عروضيا ـ سواء كانت عمودية، أو غير عمودية ـ فهى لاتزال القادرة على استكناه الاحساس الدرامى والملحمى ، والتعبير عنه .

أن « قصيدة النثر » يمكن أن نطلق عليها « المنثورة الشعرية » ، لأنها فى المحل الأول نثر ، وفى المحل الثانى مزودة بتزاويق شعرية . أو فليتسم هذا النثر المشعور بـ « جواهر القول » ، أو بأى اسم آخر رنان فخم . ولكن عليه ألا يتسمى باسم « قصيدة » ، حتى ولو على سبيل المجاز ، أو أن بعضه يتفوق على بعض القصائد الموزونة . فلا يزال النثر نثرا ، والشعر شعرا . أما لو خرجت مواليد مهجنة منهما ، فعلى كل منها أن يكتسب مسماه الخاص بجنسه الذى تميزه خصوصياته ، حتى لا يزيد الخلط فى المصطلحات .

وليس هـذا الرأى حجر على التجديد أو مصادرته ، وانما هو رؤية موضـوعية ، اذا ما أردنا أن يتعايش الفـكر النقدى ـ ولو الى حـد ما ـ مع ما يعرف بالأجناس الأدبية ، والمواضعات النقدية •

مجلة « القـاهرة » يولية ١٩٨٧ ٠

الأدب رؤيــة داخلية

اذا ما وصفنا الأدب بأنه « فن » ، « لفظى » ، فان الفنية فيه تسلكه ــ تقليديا ــ فى عداد الفنون ، كما تتعارض مع العلوم ، أو المعارف العملية ، بينما اللفظية فيه ، تعنى أن وسيلته الكلمة ، سواء كانت شفاهية ، أو مدونة فى علامات خاصــة ، تختلف عن العــلامات المرئيــة فى بعض الفنون الأخرى ، كعلامات التدوين الموسيقى ، أو التصوير ، مثلا •

فاذا ما فصلنا موضوع « لفظية » الأدب ، كمسألة لا تعنينا هنا ، فقد بقى التساؤل الذى نرى طرحــه الآن : ما هى القيم التى تجعله فنا ؟

هناك اجابات كثيرة مختلفة على هذا التساؤل منذ النقد اليونانى القديم ، وحتى النقد الحديث . من ذلك ــ مثلا ــ ثلاث اجابات رئيسية قديمة ، تنزع الى وصف الأدب على أساس ارتباطه بشيء خارج نفسه . وتتمثل هذه الاجابات فى نظرية المحاكاة الأفلاطونية والأرسطية المعروفة ، وفى نظرية التأثير التى تدرس علاقة الأدب بجمهوره ، ثم نظرية التعبير التى تربط الأدب بمبدعه . أما أهم الاجابات الحديثة ، فتمثلها نظريتان : تتعلق أولاهما بفكرة التخيل أو الابتداع ، بينما تهتم أخراهما بفكرة البناء ، والاعتقاد بأن كل عمل أدبى ليس له بناء فحسب ، وانما هو ذاته بناء .

ولكن اذا ما سلمنا بكل ذلك ونحوه ، وأعدنا صيغة التساؤل السابق ، فستكون هناك اجابة أخرى ، هى التى تهمنا . ما هو الفرق الأساسى بين الأدب كشكل « لفظى » ، وغيره من الكتابات « اللفظية » الأخرى ؟؟ أى ، ما هى القيمة الجوهرية التى تفرق نص مسرحية توفيق الحكيم « شهرزاد » ، أو قصيدة

أحمد شـوقى « نهج البردة » ، أو رواية يحيى حقى « قنـديل أم هاشـم » ، عن كتـاب يتنـاول تاريخ الامبراطوريه العثمانيـة ، أو بحث فى جغرافيـة منابع النيل ، أو مقالة عن تركيب الذرة ؟؟

قد يجاب على ذلك ، عن طريق التفريق التقليدى بين ما يسـمى بالأدب المحض أو المتصف بالفنيـة ، والكتابات الأخرى توصف بأنها اعلاميـة أو نفعية . ويقول هذا التفريق بتوافر قيم جمالية خالصة فى الكتابة الأدبية ، بينمـا الكتابات الأخرى الاعلاميـة محرومة منها . ولكن اذا كان فى المسـتطاع فهم مدلول القيم الاعلامية والنفعية ، فليس فى المستطاع فهم معنى القيم الجمالية المحضة ، على نحو واضح ، خالص من اللبس والابهام . بل ان التفريق على هـذه الصورة ، يمكن أن يحمل فى خفايا طياته معنى سيئا . وهو أن الأدب العظيم ليس اعلاميا ولا نفعيا ، وانما هو مجرد خبرة ممتعة . ومن هنـا ، يمكن أن يتولد الايحـاء بالمعنى الأسوأ ، وهو أنه يقدم منافذ التلهية والترويح ، وفرص

الهروب من واقع الحياة المضطرب . كما يمكن أن يوحي هـذا التفريق بمعنى عكسي ، وهو أن الكتابـات الأخرى ـ غير الأدبية والمنعوتة بالاعلامية والنفعية ـ خالية ـ بالضرورة ـ من القيم الجمالية .

ولاشك أن كل هذه الاحتمالات المتوقعة ، بعيدة عن الحقيقة . اذ من الممكن قراءة ثلاثية نجيب محفوظ ، وأقاصيص يوسف ادريس ومسرحيات سعد الدين وهبه، كأعمال اعلامية ونفعية ، كما يمكن أن يتضمن كتـاب في تاريخ الأزياء المملوكية ، أو في استخلاص الروائح من الزهور ، أو في رأى الدين في فوائد البنوك ، قيما جمالية . اذن ، ما هو أساس التفريق ؟؟

الواقع ، أن هناك فارقا بين الكتابات الأدبية ـ سواء كانت شعرا أو نثرا ـ وأنواع الكتابات الأخرى، يتمركز في حقيقة جوهرية مؤداها ، أن هنـاك رؤيتين مختلفتين تمام الاختلاف ، من حيث النظر الى الانسان والكون المحيط به : احداهما من الداخل ، والأخرى من الخارج . وهاتان الرؤيتان متساويتان في الأهمية ،

ولاغنى عنهمـــا معا فى ايجـاد صيغة متوازنة فى أية حضارة صحيحة ، بل ان التحيز لاحداهما على حساب الأخرى ، يحدث خللا فى البناء الثقافى فى المجتمع •

والرؤية الأولى شخصية واستبصارية ــ أى ذات قــدرة على النفــاذ الى باطن الأمور ، وفهم طبيعتهـــا بوضوح • كما أنها ليست مجرد اعتبار الانسان مركز الكون وغايته النهائية ، وانما عليها أن تضعه فى هـــذا المركز ، وتجعل من السهل عليه أن يقول مع شوبنهور : « العالم هو فكرتى » • ومن ثم ، يبدأ العالم وينتهى ــ من وجهة نظر الفرد الخاصة ــ بادراكه الشـــعورى له • وبقدر ما يتمســـك بتلك النظرة ، ويؤمن بشرعيتهـــا وصحتها ، بقدر ما يصبح مؤتلفا مع الكون ، ويعيش فيه ، كما لو أنه يعيش فى بيته • وكلما ازداد امعـــان الفرد فى استبصار الكون من وجهة نظره الشخصية ، ازداد احساسه بالعـــالم وهو يموج بالدلالات والقيم التى تتراوح بين المتعة والألم ، والبشاشة والعبوس ، والتفاؤل والتشـــاؤم ، والجمال والقبح ، والصـــدق

والكذب ، والنصر والهزيمة ، والمحبة والكراهة ، واليقين والظن ، والخير والشر ، والحق والباطل ، والأمن والخوف ، والربح والخسران ، والقوة والضعف، والثواب والعقاب ... الخ . وتتجلى أوليات تلك النظرة الاستبصارية الشخصية ، في وعيه البسيط بالشعور الانساني الفردي ، بينما تصل هذه النظرة ذروة تساميها في رؤية الفنان واستبصاراته الشعرية ، فيرى الناس الآخرين ، كما يرى هو نفسه من الداخل ، وكذلك في قدرته على تقوية روابط المجتمع الانساني ، عن طريق تمكنه من أن يثبت أن العالم الداخلي لأي فرد ، انما هو — في أساسياته الجوهرية — نفس العالم الداخلي لأي فرد آخر .

أما النظرة الثانية للكون فهي خارجية ، كما أنها ليست شخصية ، بل موضوعية وحيادية . وتتجلى أولياتها في اكتشاف حقائق عامة ، مثل : الأوزان ، والمقاييس ، والموازين ، والساعات ، والترمومتر ، والتقويم السنوي ، وكل ما من شأنه أن يجعل الوصف

خارجيا ولا شخصيا • وعلى هذا ، فان الوصف الخارجى وغير الشخصى ، يجعل من الممكن وجود تنويعة من الكتابات التى قد تكون بحوثا علمية ، أو تحليلات احصائية ، أو دراسات آكاديمية ، أو دوائر معارف ، أو معلومات مستفيضة ودقيقة عن الوضع الجغرافى ، والأحوال التاريخية ، والاجتماعية والسياسية ، والفكرية لقطر ما فى زمن معين •

وهكذا عندما يرى الانسان نفسه من الداخل ، ويرى العالم وكأنه عالمه ، فانه يصبح — كما قال الفيلسوف الأثينى بروتاجوراس — « مقياس كل شىء • » ، ولكن عندما يصر على رؤية نفسه من الخارج فقط ، فانه سيكتشف أنه لم يعد مقياس أى شىء • وفى ضوء ذلك ، يثار السؤال عن الخصيصة العامة ، التى تميز الكتابة الأدبية عن غيرها من الكتابات الأخرى — أى القيمة التى تميز شعر سوفوكليس الدرامى ، عن كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وتميز مسرحية « أهل الكهف » النثرية لتوفيق الحكيم ، عن بحث أركيولوجى

نثرى ، يقتفى آثارهم المـــاضية ، وتميز رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ عن دراســـة سياسية اجتماعية للحقبـــة التاريخية التى عالجتها الرواية ؟؟

ان الكتابة الأدبية ــ من منطلق الرؤية الداخلية والشخصية ــ هى التى تظهر الحياة الباطنية لكائن بشرى على الأقل ، سواء كان هو المؤلف نفسه ، أو أى فرد آخر من مخلوقـــات خياله ــ هى التى تطـــلق سراح النفس ــ لفترة معينة ــ بعيدا عن انحصارها فى جزيرة العزلة الفردية • هى التى تكشف عن انتصارات الروح الانسانيـــة ، وانتكاساتهـــا ، وعقـــدها ، وانحرافاتها ، وتناقضاتها ، ونوازعها الخيرة الثرية ، ودوافعها الشريرة • وتؤكد أن العالم الداخلى لهذه الروح فسيح ، ومنطلق ، ورائع • هى التى تدلل على أن القانون الأخـــلاقى ، لا يقل فى أهميته عن قوانين الديناميكية الحرارية • هى التى تؤدى الى فهم استبصـــارى ، يوحى بأن العوالم الداخليـــة لكل الكائنات البشرية متقاربـــة ، رغم كل الفروق والاختلافات الخارجية التى يمكن قياسها •

وعلى هــذا ، فان أية كتابة لا تحدث فى النفس تأثيرا على أى نحو من تلك الأنحاء ، فانها ــ مهما تميزت بخصــائص أخرى بارزة ، كدقة اللغــة ، أو طرافــة الشكل ، أو جودة الأسلوب ــ فانها لا تعد أدبا متكاملا وفعالا ، لأنها تخلو من نظرة المؤلف الشخصية . ومن قدرته على رؤية الآخرين كما يرى هو نفسه من الداخل، ومن موهبته فى تقدير تلك القيم الداخلية التى يصعب قياسها بأجهزة الظواهر الخارجية ، وان كان فى مستطاع الكتابة الأدبية ــ الجديرة بهذا الوصف ــ أن نقدم ما هو أبعد من الرؤية الداخلية ، الا أنها لا تستطيع أن تقدم أقل من ذلك ، لأن الكتابة التى تفتقر الى الادراك البصيرى . ليست أدبا .

فاذا ما سلمنا بأن رؤيــة الكاتب الشخصــية الاستبصارية للحياة ، هى الخصيصة الضرورية لتمييز الكتابة الأدبية عن غيرها ، فهل يمكننا ــ فى ضــوء ذلك ــ أن نميز الأعمال الأدبية الرئيسية عن الأعمــال الأدبية غير الرئيســية ؟ أى نميز مسرحيــة « مجنون

ليلى » عن قصيدة فى رثاء « عبد السلام المويلحى » لأحمد شوقى ، ورواية « عودة الروح » عن أقصوصة « ليلة الزفاف » لتوفيق الحكيم ، وملحمة « الحرافيش » عن مسرحية الفصل الواحد « المطارد » لنجيب محفوظ ؟؟

قد يقال بأن الفرق فى هذ التمييز يتبدى فى أن العمل الرئيسى ، يتوافر فيه امتداد طولى مناسب ، يفتقر اليه العمل الثانوى أو غير الرئيسى . فالملحمة — بلاشك — أطول من المسرحية ، والمسرحية أكبر حجما من القصيدة ، والقصيدة أوسع مساحة من بيت شعرى فى الحكمة . الا أن الحجم وحده — مهما بلغ — لايمكن ان يكون الفارق الجوهرى بين العمل الأدبى الرئيسى ، والعمل الأدبى الثانوى أو غير الرئيسى . فقد تكون هناك قصيدة لأبى العلاء المعرى ، أعلى قيمة ، وأوقع تاثيرا من ديوان كامل لشاعر محدث مثلا .

وانما يتجلى هذا الفارق فى أن العمل الأدبى الثانوى لا يقدمنا الا الى عالم الكاتب الشخصى الخاص. بينما العمل الرئيسى يقودنا الى عالم عام للجميع . فكلما

رددنا النظر فى أشعار نزار قبانى ــ مثلا ــ كلما زدنا معرفة بعالمه الخاص • وعلى النقيض من ذلك مسرحيات وليم شكسبير ، التى كلما تجولنا بفكرنا فى أنحائها لا تعلمنا عنه الا شيئا قليلا ، بينما تكشف لنا عن جوانب كثيرة فى عالم الطبيعة الانسانية الذى تتقاسمه جميعا • ولاشك أننا نجد فى أى عمل أدبى كبير ــ مثل « ثرثرة فوق النيل» ، أو « المرايا » لنجيب محفوظ ــ أشياء لا حصر لها ، مضافة الى وجهة نظر المؤلف الخاصة ، وعالمه الشخصى •

ان رؤية الكاتب البصيرية ، تعظم وتتسع بتقمصه لشخصيات الأخرين ، وهو فى حالة تعاطف معها ، حتى يرى الآخرين ، كما يرى نفسه • وعندئذ ، يكون قادرا على أن يقدم ما هو عالمى ، بالاضافة الى قيمة الخصوصية ، أو الفردية • أى أنه لا يرينا الطبيعة الخاصة لشخص واحد فحسب ، وانما يطلعنا على طبيعة الانسان فى عسوميتها وهى فى نفسه • وهكذا ، اذا كان مؤلف المسرحية ، أو الرواية ، مسئولا عن أن يقدم لنا ــ أولا ، وقبل أى شىء آخر ــ رؤية استبصارية

نافذة ، فيجب عليه ـ اذا ما أراد أن يجعل شخصياته المخلوقة والمخترعة تبدو لنا حقيقية ، وقادرة على التأثير فينا على نحو قوى ، مثلما تؤثر الشخصيات الانسانية التى نعايشها ـ أن يندمج فى مخلوقاته ، ويعيش حياتها، ويرى العالم كما ينبغى أن تراه هى • فاذا ما نجح فى تحقيق ذلك ـ فسيكون ـ بالتالى ـ قادرا على أن يحملنا ـ كمتفرجين ، أو قارئين ـ على أن نندمج فى شخصياته المخترعة • وبهذا ، فان رؤيتنا نحن ، تعتمد فى اكتساب طبيعتها ، على رؤية المؤلف • ومن هنا ، فان القدرة على خلق شخصيات تبدو لنا حقيقية ، وفى مكنتها أن تؤثر فينا ، كما تؤثر الشخصيات الحية ، انما هو فى ذاته دليل على أن رؤية الكاتب الفنية قد حققت هدفها الصحيح •

ومع هذا كله ، يجب ألا يغيب عن الذهن أن الثقافة المثالية لمجتمع ما ، تقوم على الاعتراف بأن رؤية الانسان الأدبية ورؤيته العلمية ، ليستا متناقضتين ، وانما مكملتان لبعضهما ، وأن الجسر الصحيح بينهما ،

يحفز الى الأمل فى الاقتراب من حقيقة النفس البشرية •
واذا كان الفن يرى الانسان عظيما وجليلا ، وله اعتباره الكبير ، وأن قيمته تتجاوز المعايير ، فان العلم يضيف الى ذلك رؤيته للانسان ، كمخلوق ضعيف ، وضئيل نسبيا ، ويجب عليه أن يزن قدراته بحرص قبل أن يحكم على معقوليه أو احتمالية ، أى عمل • واذا كان الانسان مخلوقا حرا ومسئولا ، الا أن حريته ومسئوليته محدودتان بسبب عوامل الوراثة والبيئة ، وما فيه من طاقات ايجابية ، ومواطن ضعف • وكل ذلك ، يجب قياسه بحذر ، اذا ما أريد تحقيق العدالة عند مكافأته ، أو عتابه على تصرفاته • وعلى هذا ، فان الفنان والعالم ليسا منتجين متزاحمين ، وانما هما عاملان متساويان فى الأهمية ، يشتركان معا فى بناء المجتمع ، وتعليم الانسان ، عن طريق جعله يرى الآخرين ، كما يرى هو نفسه ، وكذلك عن طريق الموضوعية ، بجعله يرى نفسه ، كما يراه الآخرون •

جريدة « اخبار اليوم » ١٩٨٢/٥/٢٩ •

فى تعريف مصطلح الأسطورة

من القضايا الفكرية العربيـــة الراهنة ، قضـــية المصطلح الحضارى الأجنبى ، الذى نبحث له عن نظير عربى . ومما يشترط فى هذا النظير ، كفاءته فى احتواء المعنى الجديد وأدائه ، وسهولة نقله من محيط معناه المـــألوف ـــ أو المهجور ـــ الذى عاش فيه حياته ، الى محيط آخر محـــدث ، يكتســـب فيه دلالة جديـــدة ، واشعاعات شخصية مميزة ، تؤكدها الممارسة العملية .
ومما يحضرنا ـــ الآن ـــ فى هذا المقام ، وجوب التفريق بين مصطلحى « الأســـطورة » و « الخرافة » اللذين يستخدمان ـــ على الأقل ـــ فى مجال البحث فى علوم

المــأثورات الشعبية ، بينما نستعين بهما ـ نحن دارسو الأدب المسرحى ـ كمصدرين هامين من مصادر التأليف الدرامى ، وخاصــة أن مادتهما كانت تشــكل الهياكل العظمية للتراجيديات الاغريقية الخالدة •

فقد جرى العرف الأدبى فى العالم العربى ، على استخدام كلمتى « أسطورة » و « خرافــة » بمعنى واحد ، وكأنهما لفظتان مترادفتان ، تعيد احداهمــا معنى الأخرى • فمثلا ، كلمة « أسطورة » فى قول الله تعالى : « قــال أساطير الأولين » ، يشرحها العــلامة محمد فريد وجدى فى تفســيره للمصحف الشريف ، هكذا : « الأساطير ، ما سطره الأقدمون من خرافاتهم » ولو رجعنــا الى المعاجم العربية القديمــة والحديثة ، أو الى قواميس المفردات الانجليزية والعربية ، لوجدناها تقرن الأسطورة بالخرافة ، أو بالحكاية الخيالية التى لا أصــل لها • ولا خطــأ ولا عذل فى ذلك التفســير أو الترادف على الاطلاق ، لأن العرف هو قاعدة الحكم •

ولكن ، ما نود أن ننبه اليه هنا ، هو استخدام معظم دارسى الفولكلور ونقاد المسرح ومؤلفيه كلمتى « خرافة » ، أو « أسطورة » مقابل أى مصطلح من تلك المصطلحات الانجليزية الثلاثة : legend ، myth folktale . فمثلا ، فى « قاموس علم الاجتماع » لمصنفه الأستاذ الدكتور محمد عاطف غيث يترجم — عند التعريف — مصطلح legend بكلمة « أسطورة » (ص ٢٧٠) ، ومصطلح myth بنفس الكلمة « أسطورة » (ص ٢٩٦) . ولا تثريب على ذلك مطلقا — كما أشرنا — لأن الأعراف العلمية لم تتفق على غير هذا .

بينما تختلف دلالات تلك الكلمات الأجنبية فى ميدان بحوثها المتخصصة . وكان من الضرورى — منذ البداية — أن يتمايز كل مصطلح منها — عند ترجمة المتخصصين بالذات — بمصطلح عربى خاص به مادام لكل منها فى الأصل الغربى معنى محدد . ولعلنى لا أشتط بعيدا اذا ما نوهت بأن تحديد معانى المصطلحات النقدية التى تترجمها ، يعد من ألزم

ضروريات النقد العربى الحديث ، اذا ما أريد دعم مساره ، وانقاذه من فوضى الاستخدامات الاصطلاحية المتباينة .

لذا ، أقترح للمواضعة ، استخدام كلمة « أسطورة » مقابل كلمة myth ، وكلمة « خرافة » لكلمة legend أو saga ، وكلمتى « حكاية شعبية » لكلمتى folktale . على أن تكون كلمة « أسطورة » شاملة للجنس كله ، كاطلاق « الناس » على كل الآدميين ، و « النبات » على كل ما تنبته الأرض . وبالتالى ، عندما نقول بأن « الأساطير مصدر هام من مصادر التأليف المسرحى » ، فان المعنى يكون شموليا ، ويشير الى الأسطورة الخالصة ، والخرافة ، والحكاية الشعبية ، والى ما يمكن أن يتفرع من تلك الأجناس الثلاثة من تصنيفات ثانوية ، وهذا التخصيص المقترح يؤدى بالضرورة الى التفريق الصحيح بين مسميات هامة فى ميدان دراسة المعرفة الشعبية . ومن ثم يستنير البحث فيها ، وتتحدد معالمه ، ويصبح

الاتصـــال (الأكاديمى) سليما ، بين معطيات هـــذه المصطلحات العربية ، ونظائرها فى الانجليزية .ولاشك ، أن هذا التفريق الاصطلاحى المقترح ، يحتاج الى تفسير مختصر ، ولو كان أشـــــبه بتعريفـــــات القواميس المتخصصة .

ان الأسطورة الخالصـــة ـــ myth ـــ تعنى قصة تراثية ، شائعة ، لا أصل لأحداثها أو شخصياتها من واقع ، ويرجع خلقها الى أناس مجهولين عاشوا فى فجر المـــاضى السحيق ، وفى مجتمع قبلى ، لا يعرف القراءة والكتابة . وبقيت هذه القصة فى هـــذا المجتمع المحدد، تنتقل شفاهة من جيـــل الى جيـــل ، وتتعرض للتعديل والتغيير خلال سفرها الطويل عبر القرون ، حتى كاد شكلها يستقر عندما عرف مجتمعها الكتابة والتدوين . وبهذا ، كانت الأسطورة تعبيرا عن الذاكرة الجماعية . هذا من ناحية النشأة التاريخية .

أما من الناحية الموضوعية ، فان الأسطورة تعالج موضوعات تتعلق بظواهر الكون والقوى الفوقطبيعية ،

مثل : كيفية خلق السماء والأرض وما فيهما ، ونشأة الآلهة وأنصاف الآلهة ، وما كانت عليه أفعالها وصلاتها ببعضها ، وأصل الحياة البشرية ، وسبب تعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة ، وأسباب الميلاد والموت ، ونحو ذلك . فالانسان الفطرى القديم ، كان يجهل تماما القوانين والمسببات العلمية التى نستخدمها الآن لتفسير الظواهر الطبيعية المحيطة بنا ، مثل : شروق الشمس وغروبها ، أو خسوف القمر ، أو قصف الرعود ، أو هطول الأمطار ، أو انفجار البراكين . ولذا اضطر هذا الانسان البدائى الى وضع تفسيرات خيالية لما يبدو حوله من مظاهر بيئية غامضة ، تستعصى على فهمه . كما أخذ يجسد تلك القوى العلوية ، ويخلع عليها خصائصه البشرية : كالعنف ، والغضب ، والثورة ، والانتقام ، والتسامح ، والرضا ، والحب ، والهدوء . وكأنها تمارس حياة انفعالية كحياته . ومن هنا : استطاع أن ينسج بخياله وتأملاته المنطلقة — التى لا تحدها أية معرفة علمية — قصصا طريفة حول تلك القوى الغيبية . وكانت تلك القصص مفعمة برموز

وايحـاءات ومسببات وهميـة ذات دلالات انسانيـة عسيقة • واذا كانت بعض الأساطير تستعصى الآن على التفسير ، فلأنها خلعت رموزها خلال توالى السنين . وبدت مجرد قصة خيالية • ولكن بالرغم من هـذا ، فان معظم الأساطير لا تزال ـ حتى الآن ـ معينا ثرا . يمد الكتاب والفنانين بموضوعات خصبة ، قادرة على استيعاب مشكلات حية معاصرة •

ولما كانت الأسطورة الخالصة على هـذا النحو ، محاولة الرجل الفطرى لتفسير ظاهرة كونية ، فقد اعتبرت ارهاصا بدائيا للعلوم الطبيعية •

وعلى هامش هذا التوضيح نتساءل : هل يستطيع كاتب معاصر ذو خيال خصب ، أن يبدع قصة أسطورية على النسق الموروث ؟! •• نعم •• يستطيع ذلك بكل تأكيد ، الا أن عمله لن يسمى « أسطورة » ، لأنه يفتقد الخصائص التاريخية التى ذكرناها ، ومن ثم ، يمكن أن يطلق عليه مسمى : « قصة خيالية » •

والخرافة ـ اصطلاحيا ـ تعالج سيرة بطل خالد ،

قد يكون له فى ماضى المجتمع أصل واقعى بسيط ، أو حقيقة تاريخيـة كاملة • الا آن خيالات النـاس ، وتصوراتهم للمثالية البطولية ، ورغبتهم فى تجسـيد تمنياتهم الخفيـة عن طريق اسقاطها فى تصرفات بشرى خارق ، استطاعت ــ بمرور الزمن ــ أن تلصق بنواة الأصل المحدود كما تراكميا من الأحداث ، والوقـائع الفرعية المبتكرة ، مما يتجه بها نحو الصياغة الفنية • ومن هنا ، يصبح من المتعذر ــ فى كثير من الأحيان ــ وضع خط فاصل بين نهاية الحقيقة التاريخية ، وبدايـة الاضافات والتحويرات الشعبية • ولهذا ، تتضمن قصة البطل الخرافى الشعبى عناصر تاريخية ، وأخرى وليدة الخيال والرغبات الجماعية ، بل ــ وفى بعض الأحيان ــ عناصر أسطورية أيضا ، كأن يتدخل اله أو الهة ، أو أية قوة أخرى فوقطبيعية فى حيـاة البطل ، اما على نحو سلبى ، أو ايجابى •

ولمـا كانت الخرافة تعالج أحداثا هامة فى حياة المجتمـع الباكرة ، فقد اعتبرت تمهيـدا أوليا لعـلم التـاريخ •

أما الحكاية الشعبية ، فمعروفة لدى جميع أمم الأرض قاطبة . وهى قصة قصيرة نثرية مجهولة المؤلف : تعيش فى ثقافة المجتمع منطوقة شفاهة ، أو مدونة . أو مطبوعة . لذا ، يمتد المصطلح — فى كثير من الأحيان — ليشمل قصصا يضعها مؤلف معروف الاسم ، وتستطيع — بعد طبعها ، وبفضل خصائصها الشعبية — أن تشيع بين الناس ، ويتناقلوها رواية . وتعتبر معرفة اسم مؤلف الحكايات الشعبية ، خصيصة تميزها عن النمطين الاخرين ، أى — الأسطورة الخالصة ، والقصة الخرافية . ومن المعروف ، أن الكثير من قصص الأطفال . اما مستمد من مخزن الحكايات الشعبية التراثية ، واما مبتكرة على منوال تقليدى . وقد تستمد مادة الحكاية الخرافية بعض عناصر تكوينها ، من الأساطير ، أو الأحداث التى يقوم بها أبطال خرافيون أو تاريخيون ، أو من النوادر ، وعوالم الحيوانات والطيور والجنيات والعفاريت والجمادات ، أو من فنون السحر ، والمعجزات ، والخوارق .

وتهدف الحكاية الشعبية ــ غالبا ــ الى الامتاع ، وتقديم مغزى أخلاقى ، أو عظة اجتماعية ، أو حكمة مأثورة .

واذا كنا قد اعتبرنا الأسطورة الخالصة ــ كما ألمحنا ــ نواة للعلوم الطبيعية ، والخرافة بذرة لعلم التاريخ ، فان الحكاية الشعبية ، تعد أصلا فجا لفنون القص .

تلك هى أنماط الأسطورة الثلاثة بوجه عام . ولقد أدلى بعض المهتمين بدراستها ، بنظريات خاصة بأصلها ، لا تهمنا هنا ، وانما الذى يهمنا بصفة أساسية ــ كتعليق على هذا التصنيف ــ هو امكانية تداخل حدود تلك الأنماط ، بل وأن تتقارض عناصرها فيما بينها . لذا ، يصعب ــ كثيرا ــ وضع خط فاصل يميز بينها تمييزا قاطعا . فمن السهل العثور على موتيفات معينة ، فى أساطير خالصة ، تتكرر بذاتها فى حكايات شعبية . وبينما ترجع أصول بعض الحكايات الشعبية الى أساطير خالصة ، فان بعض الأساطير الخالصة ، تعود

أصولها الى حكايات شعبية . واذا كان من الممكن ارجاع أصول بعض أبطال القصص الخرافية الى أنهم كانوا فى الأصل آلهة فى أساطير خالصة ، فاننا لا نعدم أن نجد أشخاصا تاريخيين أو خرافيين . وقد تحولوا الى آلهة فى أساطير خالصة ، وهكذا .

والآن ، هل يمكننا ــ عند الدراسة التخصصية ــ أن نفصل بين هذه الأنواع الأسطورية المتمايزة ، فنقول أن قصة ايزيس وأزوريس أسطورة ، وأن سيرة عنترة بن شداد خرافة ، وأن قصص ألف ليلة وليلة حكايات شعبية ؟! وهل يمكننا ــ عند التعميم ــ اطلاق لفظة أسطورة على ذلك كله ؟!

ال B.B.C. ١٩٨١/٩/٩ .

النقد بين الأنثوية والخنثوية

انزعج كثير من الأدباء والنقاد فى العالم العربى ، بما فاجأتهم به مجلة « فصول » ـ فى عدديها الثانى والثالث (يناير ١٩٨١ وأبريل ١٩٨١) ـ من أسماء مدارس نقدية أوربية جديدة ، واتجاهات غريبة فى التحليل الأدبى ، تخالف ما درجوا عليه من خبرات نقدية تقليدية ، بدت كما لو أنها متخلفة أشد التخلف . فمع الألسنية والأسلوبية والارتسامية والبنيوية والسيميولوجية والفنومنولوجية والأنطولوجية والهرمنيوطيقا ـ ونحوها ـ انبثقت زحمة من المشتقات اللغوية والمصطلحات المستحدثة التى يستعصى معظمها

على الترجمة أو التعريب ، والتى يمكن أن يكون بعضها قد تسرب من علوم أخرى يحتاج فهمها الى أن يرجع الناقد (الحقيقى) الى أصول تلك العلوم ، وكأنه لم يكفه هم الاحاطة الواجبة ، بكل تراثه وتراث البشرية ، المتعلق بالأدب والفكر (على الأقل) • وهكذا ، بدت تلك المسميات والمصطلحات الغربيـة لأدبائنا ، ألغـازا محيرة ، وكأنها شخبطات الطلاسم ، أو تمتمات التعاويذ السحرية •

والحقيقـة أن جوانب كثيرة من تلك الدعـوات النقدية ، لاتزال غامضة الا على أصحابهـا بأنفسهم ، ولاتزال دائرة الاقتنـاع بها أو استخدامها محـدودة الرقعـة ، وتـكاد تكون مقصـورة على متخصصى المتخصصين من هواة التجديد فى النقد الغربى المعاصر • كما أن درجة الثقة المتبادلة بين أصحاب هذه الاتجاهات النقدية وبين الأدبـاء المبدعين لاتزال متدنية ، بسبب صعوبة محـاولة الطرف الأول تفسير الطرف الثـانى تفسيرا موضوعيا علميا • وفى هذا كله ، ما يمكن أن

يخفف من حدة استغراب أدبائنا . ويجد لاستنكارهم عـذرا .

ولكن اذا ما سلمنا بأن الاعتراض على النظريات الجديدة فى النقد ــ بل وفى أى ميدان آخر ــ أمر بدهى ومتوقع ، فيجب أن تتبع ذلك التسليم . بالايمان بأن الامعان فى المدارسة والمحاورة ــ غالبا ــ ما يتيح لكل جديد . مناطق استقرار فى الثقافة العامة . ثم هوية المواطنــة بعدما يصبح شيئا مألوفا . وأربما مفضــلا على ما سبقه . وهذه الحركات النقدية الوافدة ــ التى تأخر التعريف بها ، والتى تبدو الآن شاذة أو مبهمة .. لابد وأن تتاح لها فرصة المعايشة ، حتى يمكن كشف أسرارها والاعتياد عليها ، بالتفسير والممارسة العملية ، والا اتخذنا موقف الرفض من كل جديــد . وهو أمر تأباه طبيعة التطور الحضارى الحديث . فعندما دعــا الأستاذ محمد خلف الله ــ فى الأربعينات ــ الى تأسيس منهج نقــدى على قواعــد من علوم الجمــال والنفس والتاريخ والاجتماع ــ وأخذ يردد فى مقالاته كلمــة سيكلوجية ــ زمجر فى وجهه المحافظون . بل وعارضه

ـ معارضة شديدة ـ ناقد شاب ؛ كان قادما من جامعات فرنسا حديثا هو الدكتور محمد مندور ، الذى راح يعلن بأن « الاتجاه الذى يدعو اليه الأستاذ خلف الله محنة ستنزل بالأدب ، لأن معناه الانصراف عن الأدب ، وتذوق الأدب ، وفهم الأدب ، والفرار الى نظريات عامة، لا فائدة منها » . كما قال : ان « المحاولة الثانية التى أحاربها بكل قواى ـ وهى فى الحق من مخلفات القرن التاسع عشر فى أوربا ، ومن مخلفات (الأعجمى) قدامة فى الأدب العربى . وأعنى بها تطبيق القوانين التى اهتدت بها العلوم الأخرى على الأدب ، ونقد الأدب » . (الميزان الجديد ـ ص ١٧٦) .

ولكن سرعان ما انهضست دعوة خلف الله بالمدارسة والممارسة ، وأصبح للتحليل النفسى ، والتعليل الاجتماعى فى نقد الأدب العربى أنصار ومتعصبون ، بل وأصبح الدكتور مندور نفسه ـ مع قدوم المدارس النقدية الجديدة ـ ناقدا اشتراكيا ، ثم أيديولوجيا فى أخريات حياته الأدبية ، بعد أن كان فى بدايتها ناقدا تأثريا يهاجم

دعاة الاستعانة بمعارف العلوم الأخرى فى دراسة الأدب. وهكذا ، يتطور الفكر البشرى باستيلاد القديم ، واحتضان الجديد وتربيته . حتى يكون قديما ولودا .

وانطلاقا من هذا الموقف (الانفتاحى) ، يمكننا التعريف بحركة جديدة ، تدعى النقد الأنثوى . ومن المتوقع ، أن يتمخض هذا الاتجاه عن اتجاه فرعى آخر ، يسمى بالنقد الخنثوى (أى الذكرى والأنثوى فى نفس الوقت) . وقبل أن نمضى فى مهمتنا ، يحسن أن نمس مسا سريعا الظروف التقريبية التى يعتقد بأنها ـ ضمن عوامل أخرى ـ أدت الى خلق وعى جديد فى أمريكا . ولاشك أن النظرة المتعمقة للدراسات الاجتماعية والأدبية فيما بعد ، ستكون أقدر على الاحاطة بتلك العوامل المسببة وتحليلها . ولعل أبرز هذه العوامل ـ حتى الآن ـ حركات الاحتجاج الجماعية ، ومظاهر العنف المتتالية ، وتعبيرات السخط والغضب ، التى كانت تجتاح الولايات المتحدة الأمريكية فى ستينات القرن الحالى وسبعيناته .

كالاحتجاج ضد حرب فيتنام وما تخلف عنها من ظواهر سياسية واجتماعية واقتصادية سيئة ، وثورات طلاب الجامعات والمعاهد العليا للمطالبة بوقف الحروب ، أو تعديل المناهج الدراسية ، أو المزيد من ممارسة الحريات . بالاضافة الى هذا ، اضرابات الزنوج العنيفة، وقمعها بشتى الوسائل الوحشية حتى ولو كانت مطالبهم عادلة ، وتنادى بالغاء التفرقة العنصرية ، واقرار المساواة فى الحقوق المدنية مع البيض . وهناك أسباب أخرى أسهمت فى بلورة هذا الوعى الجديد مثل ظهور حركات مجتمعية عنيفة وأخرى سلمية . تنادى بتغييرات اجتماعية واقتصادية مختلفة ، كالدعوة الى تحرير المرأة ، ومنحها مزيدا من الحقوق ، وكموجة التحلل الأخلاقى التى جرفت مثاليات الشباب التقليدية وحملته على تحدى المجتمع بممارسة الجنس الحر ، وتعاطى المخدرات ، واللجوء الى العنف ، والسخط الدائم على الوسائل الحضارية الحديثة . أما الأهم من ذلك كله بالنسبة — لمجالنا هنا — فهو « الاعتقاد بأن شيئا ما فى الوعى الأمريكى لم يكن صحيحا ، وأن اعادة تكييف ما يقال

بأنه تفكير (الرجل) الأمريكى العـام . أمر ضرورى لتصحيح هذا الشىء غير الصحيح » .

وتعتبر دعوة النقد الأدبى الأنثوى جزءا من هذه الحركة المضطرمة العامة فى أمريكا . ان لم تكن أهم جزء فيها من وجهة النظر الأدبية . ولهذا ، يلاحظ أن كثيرا من الكتابات التى أخـذت لها مكانا فى حـركة النقد الأنثوى ، يرجع تاريخها الى ستينات القرن الحـالى . ثم أخذ صوت الحركة يتعالى فى بواكير السبعينات ، ولربما ساعد على هذا التنشيط تشكيل « لجنة دراسة أوضـاع المرأة ، التابعة لجمعيـة اللغة الحديثـة » عـام ١٩٦٩ .

ومع أن اللغة العربية تتميز على اللغة الانجليزية بوجود صيغة جمع المؤنث السالم ، فاننا سنستخدم — عندما نشير الىالمنتميات لهذه الحركة — كلمتى الناقدات (الأنثويات) . وهذه الصفة — وان كانت تبدو للوهلة الأولى زائدة ، على أساس أن كلمة (الناقدة) تحمل فى معناهاصفة الأنثوية — الا أن استخدام الصفة هنا

ضرورى ، للتفريق بين الناقدة بالمفهوم المعتاد ، والناقدة التى تنتمى الى حركة النقد الأنثوى بصفة خاصة .

ان الرأى التقليدى المسلم به ــ منذ أن عرفت البشرية مهمة النقد ــ يؤمن بأن النقد الجيد لا علاقة له بنوعية جنس مؤلفه . بينما ترى الناقدة الأنثوية أن النقد الأدبى ــ اذا ما أريد له ، أن يكون صحيحا ، وفعالا وكاملا ، فعليه ــ وهو ينادى بالعالمية والشمولية ــ أن يضع فى اعتباره طبيعة الوعى الأنثوى . ومن هنا ، كان من بين الدعاوى الرئيسية ــ التى تبشر بها الناقدة الأنثوية ــ الزعم بأن النقد السابق (على تلك الحركة) كانت تسيطر عليه النظرة الذكورية . ومن ثم ، يجب أن يتحرر من ذلك ، باعادة النظر فيه ، وتضمينه الرؤية الأنثوية ، حتى ولو أدى الأمر ــ بالضرورة ــ الى اعادة تنظيم القيم الأدبية ، التى نراها الآن وقد استقرت فى منازلها .

واذا كان البعض منهن ينادى بأن النقدى الأنثوى، يجب أن يكون سياسيا واجتماعيا فى مدخله الى الأدب ،

فان البعض الآخر يرى من الواجب على كل من النقد والأدب أن يتحرك ، ويتخطى حد الذكورة والأنوثة . الى حيث وجهة النظر الخنثوية • ومع أن هناك آراء أخرى فى هذا الموضوع ، فانها ـ بلاشك ـ ليست قاسما مشتركا بين كل الناقدات الأنثويات • ولكنهن يكدن يتفقن على مواقف هجومية معينة • فهن يحملن ـ مثلا ـ على الذين قاموا بتنظيم النقد السابق وتعيين مفاهيمه ، وعلى الذين يدعون بأن النقد الأدبى (الجيد) ، لايزال جيدا ، بغض النظر عن ذكورة مؤلفه أو أنثويته ، ثم على الذين ينادون بأن النقد يجب أن يكون (موضوعيا) ، اذا ما أراد أن يكون صحيحا ومشروعا •

ولقد قامت الباحثة تشرى ريجستر ـ فى مقال ببليوجرافى لها عن النقد الأنثوى ـ بتشخيصه فى ثلاثة فروع ، واستطاعت أن تعرف الفرعين الأولين ـ بصفة خاصة ـ تعريفا لا بأس به : فهناك النقد الذى يقوم على تحليل « صورة المرأة » كما تبدو ـ على نحو دائم تقريبا ـ فى أعمال وضعها مؤلفون من

الذكور • وهناك دراسة النقد الذى وصلنا من الماضى ووضعه اناث ، كالنافذة والروائية الانجليزية المعروفة فرجينيا وولف (١٨٨٢ — ١٩٤١) •

ثم هناك الفرع الثالث الذى يحتاج — كما ترى الباحثة المذكورة — الى مزيد من التدقيق فى الصياغة ، لأنه قد يصبح أكثر الفروع أهمية • فهو « افتراضى » ، ويضع معايير للأدب الذى يمكن اعتباره (جيداً) من وجهة نظر أنثوية ؟؟ ولعل خير مدخل لتعريف هذا النوع من النقد — كما تقول — ما يقوم على « الطرق التى يستطيع بها الأدب أن يخدم قضية التحرر » (ص ١٨) • ومن هذه النقطة بالذات ، تثير تشرى ريجستر قضية جدلية هامة • وهى اذا كان للنقد الأدبى نظرة اجتماعية ، فانه سيكون للنقد الأنثوى — بالتالى — هدف اجتماعى وسياسى فى تلك النظرة • الا أن هذا الموقف سيكون ضد المزاعم (الموضوعية) التى يدعيها النقاد الشكليون والنقاد الجدد ، لأنها — أينما تستخدم — تعجز عن أن تولى السياق الاجتماعى أى اكتراث •

وقياساً على ذلك ، يمكن اعتبار بعض التفسيرات السيكولوجية قاصرة وناقصة ، لأنها ـ بدورها ـ عاجزة عن فهم الوعى الأنثوى ، بالاضافة الى الاخطاء التى يمكن وقوعها عند التقييم والتفسير . والمثال على هذا القصور والعجز ، يتجلى فى المدخل الأسطورى لكارل يونج . ومما يؤكد ذلك ، تصريح الناقدة أنيس برات ـ فى مقال لها عنوانه : « النقد الأنثوى الجديد ـ ارتياد تاريخ الفضاء الجديد » ـ أنه بالرغم من أنها تمرست بالنقد الأسطورى وداومت على استخدام منهجه ، الا أنها أدركت قصوره عن فهم أدوار النساء . وتدلل على ذلك بقولها : « ان يونج نفسه ـ فى أخريات حياته ـ اعترف بأن احدى المشكلات الرئيسية التى صادفته فى عمله ، كما صادفت أتباعه ، مشكلة الميل الى وضع المرأة « حيث يسقط ظل الرجل . ومن ثم ، لم يكن الا أن يكون عرضة تماما لأن يلخبطها بظله هو نفسه . ولهذا ، عندما أراد أن يصحح من سوء فهمه ، كان أكثر ميلا لأن يغالى فى تقدير المرأة ، ويؤمن بكل ما تتمناه » .

أما الرأى القــائل بأن الحركة الجديدة فى النقد الأنثوى لن تهتم ـــ كما هو مؤكد ـــ بتطوير رؤيــة أنثوية جديدة فحسب ، وانمــا بتطوير رؤية خنثوية أيضــا ، فيعتبر ـــ عند البعض ـــ أحــد التعديــلات أو التصويبات المفيدة التى تنجت عن الحركة . والدعوة الى الخنثوية فى ابســط أشــكالها ـــ (والتى يجب ألا يخلط مفهومها بمدلول الشذوذ الجنسى ، أو بالأحرى الجنسى المثلى) ـــ تتردد فى تعليقات نقدية كثيرة ، منها تعليقات الناقدة جوزفين دونوفان . فهى تفترض أن الثقافة الأمريكية حتى الآن ، قد تكيفت وصيغت طبقا لوجهة نظر ذكورية . ومن ثم ، ستعمل الحركة الجديدة النشطة على ضم جماليــات الذكر وأحاسيســه ، الى جماليات الأنثى وأحاسيسها ، وبالتالى على اثراء تلك الثقافة ، ان لم يكن على تحررها وانطلاقها . ويمكن الرجوع الى هـــذا الرأى ـــ فى شكل مطول ـــ فى مقالة أنيس برات ـــ التى سبق الاشارة اليها ـــ وفى كتاب خاص وضعته كارولين هيلبرون يدعى « نحو اعتراف بالخنثوية » ، نشر فى نيويورك عام ١٩٧٣ . ويهتم هذا

الكتاب ــ بدرجة ما ــ بما يسمى بـ « الفرضــية » الاجتماعية/السياســية لبعض جوانب النقد الأنثوى ، بينما يهتم ــ بدرجــة أكبر ــ بتتبع التــاريخ المثالى للخنثوية ، وبالتعبير عن الأمل فى « كتابة هذه الأعمال الخنثوية العظيمة ، فى أقرب وقت » (ص ١٧١) •

الملاحظ أن أصــوات الدعاة فى هــذه الحركة تتزايد ، وانتاجها يتنامى ، مما يؤكد حيويتها وسيطرة روح الحماس عليها • واذا كانت الحركة ــ رغم ذلك ــ لم يفسح لها مكان الاعتراف ــ حتى الآن ــ فى مسيرة النقد الأدبى الأمريكى (الرسمية) ، فان نصيراتهــا يطالبن بهذا المكان ، ويؤمن بأن مرور الزمن سيحمل خصومهن على الاعتراف بهن •

واذا كانت هــذه المقالة التى بين أيدينــا قــد اعتمدت ــ بصفة أساسية ــ على مقال نشر عن تلك الحركة ــ فى كتاب عام موجز عن مناهج النقد الأدبى

A Handbook of Critical Approaches to literature. By Wilfred L. Guerin and others London : Harper and Row , 1979.

فان هنالك مراجع أخرى عديدة فى هذا الموضوع .

جريدة « أخبار اليوم » ١٩٨١/١٠/٣١ .

أهم ما صدر للمؤلف ـ القاهرة

- الآلهة والبشر (شعر) ـ المكتب الدولى للترجمة والنشر ـ ١٩٥٧ .
- خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ـ هيئة الكتاب ـ ١٩٦٣ .
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ـ دار الشعب ـ ١٩٧١ .
- تحقيق مسرحية « القضاء والقدر » ـ خليل مطران ـ هيئة الكتاب ١٩٧٦ .
- طبيعة الدراما (سلسلة كتابك) ـ دار المعارف ـ ١٩٧٧ .
- هل الدراما فن جميل ؟؟ (سلسلة اقرأ) ـ دار المعارف ـ ١٩٧٨ .
- آفاق فى المسرح العالمى ـ المركز العربى للبحث والنشر ـ ١٩٨١ .

- افاق فى المسرح العربى ـ المركز العربى للبحث والنشر ـ ١٩٨٣ .
- مقالات فى النقد الأدبى ـ دار المعارف ـ ١٩٨٢ .
- كتاب « فن الشعر » لأرسطو (ترجمة وشرح) ـ الأنجلو ـ ١٩٨٣ .
- من حصاد الدراما والنقد ـ هيئة الكتاب ـ ١٩٨٧ .
- هوامش فى الدراما والنقد (المكتبة الثقافية) ـ هيئة الكتاب ـ ١٩٨٨ .
- أجنحة الملائكة (مسرحيات قصيرة مترجمة) ـ هيئة الكتاب ـ ١٩٨٨ .

تحت الطبع :

ـ عروبة شكسبير (دراسات) .

رطل اللحم (مسرحية) .

الفهـــرس

الصفحة

الصفحة

رقم الايداع ١٩٨٨/٣٣٢٣
الترقيم الدولي ٣ ـ ١٧٤٩ ـ ٠١ ـ ٩٧٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب

هذه التعليقات ، والمقالات القصيرة فى الدراما ، والنقد النظرى والتطبيقى ، اختيرت ـ فى حدود المساحة المتاحة هنا ـ مما نشر فى صحف ومجلات وإذاعات مصرية ، وغير مصرية ، لا تفسح صدرها ـ عادة ـ للدراسات أو البحوث المتخصّصة المطوّلة . ولكنها ـ فى نفس الوقت ـ تحرص على المشاركة فى تثقيف قارئيها ، بإطلاعهم على معارف شتى فى ميادين الثقافة والفكر ، ولذلك ، كانت تلك المقالات القصيرة ـ عند التحرير ـ خاضعة لسلطة الحيّز المكانى والزمانى الجدّ محدود .

إبراهيم حمادة

الكتاب القادم :
العقاد فيلسوف التاريخ
محمد عبد الواحد حجازى

٧٥ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب